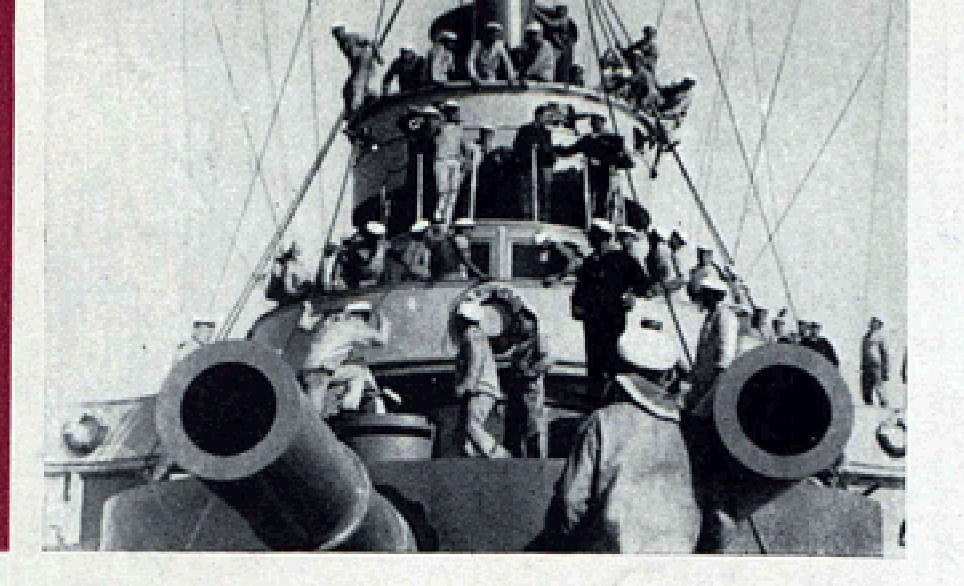
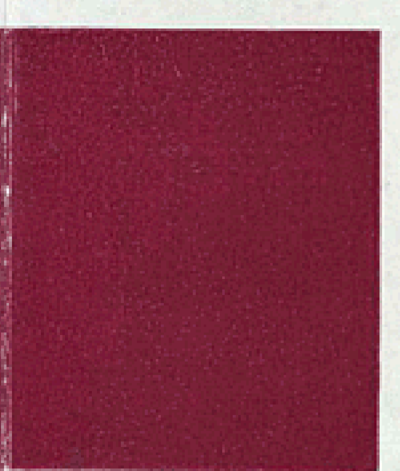














СОВЕТСКИЙ ФИЛЬМ

Подошел день открытия Учредительного съезда советских кинематографистов — день праздничный для самого любимого народом искусства. Да, это праздник для известнейших его мастеров и скромнейших рядовых работников, которые снимали и склеивали первые кадры первых наших фильмов, и для сегодняшних новичков-дебютантов, преемственно продолжающих коллективные искания, общий славный труд.

Съезд кинработников собирается отнюдь не для взаимных восхвалений, не ради парадного славословия: о многом надо поговорить с суровой взыскательностью к самому себе и к своему товарищу — деловито, предельно откровенно. И все-таки настроение праздника окрашивает для нас этот день — есть чему порадоваться, есть чем гордиться! В самом деле, советские кинематографисты сложили искусство, у которого свой духовный облик, свои глубокие органические свойства.

Факт общеизвестный — от нашей кинематографии всюду в мире ждут слова правды, мужества, надежды. Она доказала самыми талантливыми своими произведениями, что способна отвечать жгучей потребности человека — ясно видеть жизнь, чтобы делать ее лучше.

Конечно, и до того, как появились первые наши киношедевры, то в одной, то в другой стране выходили на экран интересные, яркие фильмы. Советское кино стало означать для людей нечто большее: история доказала, что оно способно участво-

На обложке кадры из фильмов:
«Броненосец «Потемкин»
«Мать»
«Земля»
«Три песни о Ленине»
«Чапаев»

ИСКУССТВО КИНО

11
1965

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН
ГОСУДАРСТВЕННОГО КОМИТЕТА
СОВЕТА МИНИСТРОВ СССР
ПО КИНЕМАТОГРАФИИ
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

Год издания 35-й

СОВЕТСКИЙ ФИЛЬМ

вать в революционном построении жизни. Примерам нет числа.

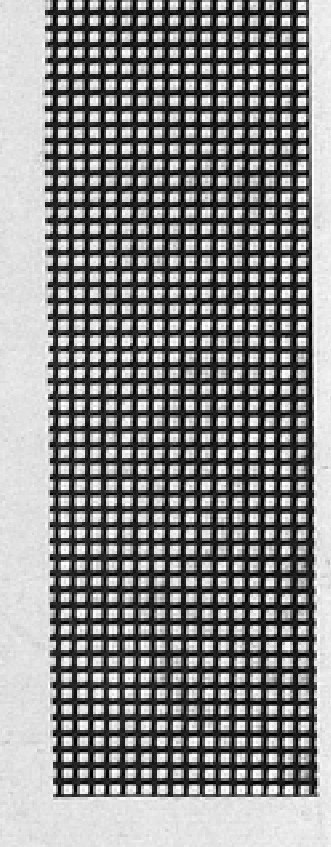
Советское кино рождено социалистической революцией, ее ленинским созидательным духом, ее героическим оптимизмом, ее способностью бесстрашно обнажать противоречия действительности и преодолевать их.

Не декларации, а сами фильмы убедили нас, что киноискусству под силу формировать человеческие души. А раз так, мы на меньшее не согласны. Нам теперь известно, что и в большом трагедийном произведении, и в скромной киноновелле, и в веселой комедии — назовем ее развлекательной — советский кинематографист способен говорить языком жизни, служить ей — и потому мы не хотим мириться с фильмом, лишенным значительной программы. У нас есть основания считать, что фильмы без большой «сверхзадачи» архаичны, даже если ставятся сегодня, и при













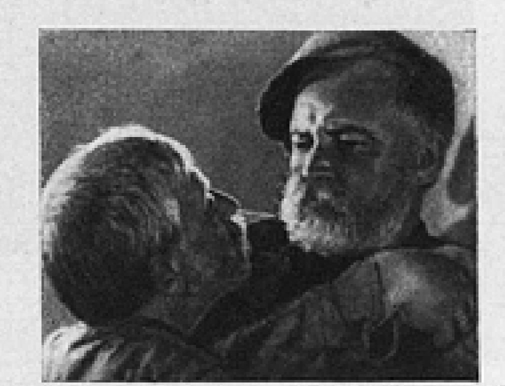
«Красные дьяволята»
«Каин и Артем»
«Элисо»
«Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков»
«Праздник святого Йоргена»

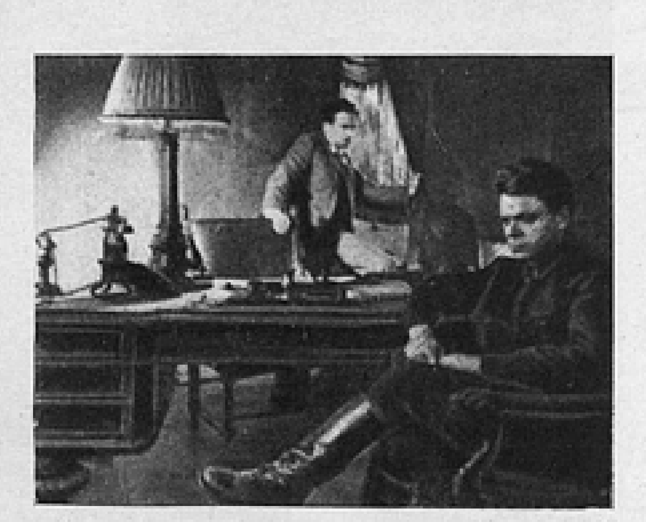
СОВЕТСКИЙ ФИЛЬМ

том с применением самоновейших приемов и приемчиков.

О многом размышляет накануне съезда советский кинематографист — создание сценария и фильма, идейное и профессиональное воспитание сценаристов, актеров, режиссеров, операторов, кинохудожников — процесс многосторонний, сложный. При всем том одна проблема собирает в себе все другие, и обозначить ее можно простыми, привычными словами: с о в е т с к и й ф и л ь м. Осмысливая опыт давних и недавних лет, мы должны сообща отдать себе отчет в том, где источник творческой силы талантливого советского фильма, как обретает он художественное своеобразие, как становится явлением мирового значения, когда и почему утрачивает силу и оригинальность. Приумножить идейно-творческую силу нашего киноискусства, не допускать его измельчания, утраты новаторской действенной сути — для этого прежде всего нам нужен союз кинoработников, то есть хорошо организованная среда товарищей по искусству, взыскательных и доброжелательных единомышленников, понимающих, что искусство строится сообща, коллективно, даже тогда, когда художник остается наедине с самим собой.

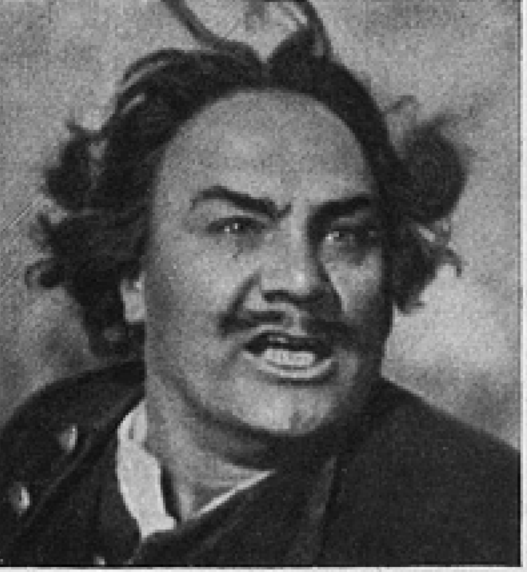
Наша кинематография родилась не для того, чтобы повторять чужие образцы, даже самые талантливые и удавшиеся, не для того, чтобы соперничать с кем бы то ни было в работе по зарекомендовавшим себя рецептам. У нее свой путь, свои открытия. И вот важнейшее из них: фильм, берущий на себя долю участия в борьбе народа за переустройство жизни, обретает могущество небывалое. Сергей Эйзенштейн уединялся в просмотровом зале, чтобы подметить в своем «Броненосце «Потемкин» наиболее интересные особенности композиции, ритма, образного строя,













«Мы из Кронштадта»
«Встречный»
«Депутат Балтики»
«Великий гражданин»
«Веселые ребята»
«Детство Горького»
«Петр I»
«Окраина»

но неизменно повторял, что главный источник небывалого влияния этого фильма на зрителей всех стран надо искать в том, что он явился участником революции. Снимая «Землю» в украинском селе, Александр Довженко обращался к крестьянам, участникам «массовок», с зажигательными речами о социалистическом переустройстве деревни. Создание фильма о новой жизни сливалось в его сознании со строительством самой жизни. Постановка фильма была для него актом жизнестроения, не иначе.

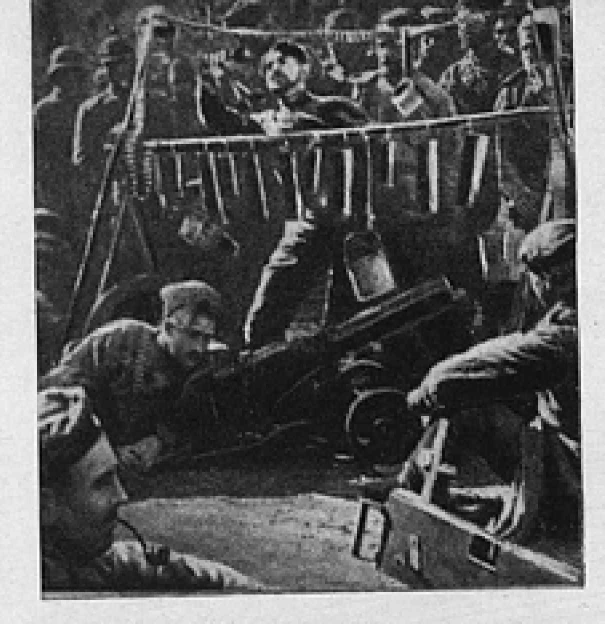
Так мыслили, действовали, так жили первооткрыватели нашего искусства и все без исключения яркие его мастера. В этом — сила «Чапаева» бр. Васильевых, фильма, оказавшего огромное, ни с чем не сравнимое воздействие на формирование человеческих душ. Можно сказать, что успех «Чапаева», всенародный в самом точном значении слова, открыл по-новому, на что же способно искусство, какова возможная мера его вторжения в современность.

Народ, первым вступивший на путь социалистической революции и строительства социалистической культуры, первым создал искусство, заряженное такой энергией.

Народ, избравший коммунизм своей реальной программой, воспитал и вдохновил художественную интеллигенцию, давшую кинозрителям нечто большее, чем зрелище,— настоящее, великое искусство.

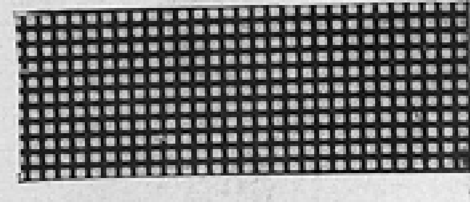
Основные принципы социалистического реализма, принципы народности и партийности воплотились в художественном творчестве наших выдающихся кинематографистов весомо, зримо — со всей неотразимой убедительностью реального дела.

Невозможно представить себе советского художника человеком, равнодушным к добру и злу, искренне или ради кокетливой позы ставящим









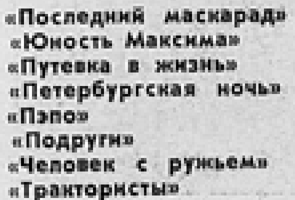








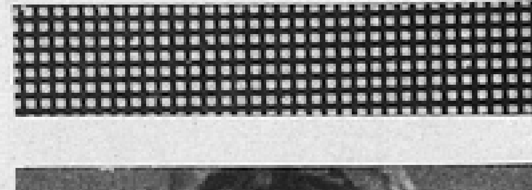




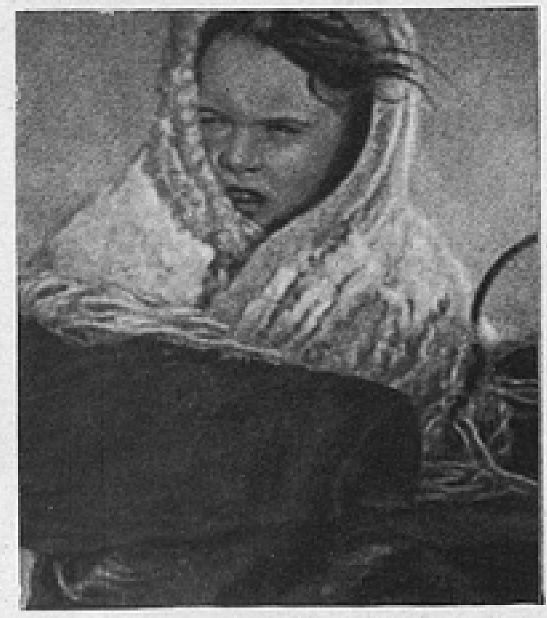
«Последний маскарад»
«Юность Максима»
«Путевка в жизнь»
«Петербургская ночь»
«Пэпо»
«Подруги»
«Человек с ружьем»
«Трактористы»









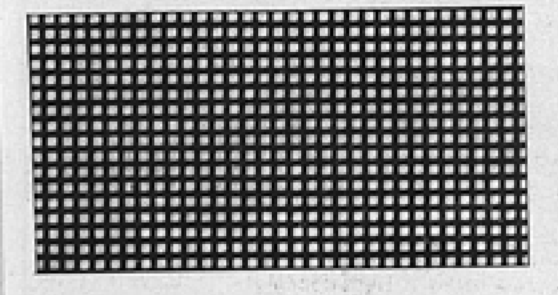








«Молодая гвардия»
«Большая жизнь»
«Тарас Шевченко»
«Жила-была девочка»
«Константин Заслонов»
«Нашествие»
«Лесная быль»





знак равенства между тьмой и светом, подвигом и преступлением, как это иногда бывает в зарубежной кинематографии. Мы не сводим эстетическое к этическому, но видим глубокую связь между ними, и самое чуждое для нас в том искусстве, которое лелеет буржуазия наших дней, — презрительное безразличие к моральным целям творчества. Советская художественная культура верит в нравственные основы искусства, в то, что побуждением к талантливому творчеству могут быть только созидательные стимулы в человеческой натуре. Прекрасное в жизни — источник прекрасного в искусстве, таково глубокое убеждение советского художника.

Могучи и нерушимы принципы, сближающие советских кинематографистов, как и всех наших талантливых художников, сплачивающие их в единый, по сути дела, коллектив. И, однако же, нет и не должно быть места в нашем искусстве жесткому, холодному нормативизму, превращающему художника из творца в исполнителя, из мастера в ремесленника-подмастерья. Были попытки административно управлять искусством, нормативно предписывать художнику и выбор тем (так называемые «большаки»), и размещение персонажей (в центре — непременно идеальный герой!), и даже характер изображения (максимум бытоподобия), и ход действия (безоблачно-идиллический финал) — множество подобных рецептов было отвергнуто живой творческой мыслью художника и зрителя, воспитанных советским обществом.

И художник и зритель — против мертвящего нормативизма в искусстве. Каждое значительное художественное произведение — непременно открытие. Как тот же «Броненосец «Потемкин», как тот же «Чапаев», как незабываемая трилогия о Максиме.

СОВЕТСКИЙ ФИЛЬМ

Традиции лучших наших фильмов находят плодотворное продолжение тогда, когда верный им художник сам оказывается новатором. И новаторство его приносит желанный результат, когда оно вырастает из коренных традиций нашего революционного социалистического искусства. Такова существенная сторона советской художественной культуры — в ней не может быть конфликта между традицией и новаторством и не может существовать «то» или «другое» в отдельности.

Так быстро развивается и изменяется действительность в нашей стране, что художник никак не может обойтись прежними представлениями о типичных характерах и обстоятельствах, знакомыми и «отработанными» коллизиями; даже речь персонажей меняется необыкновенно быстро, как и многие признаки их физического и духовного бытия. Вот почему мы уверенно говорим, что советский фильм — всегда фильм открытий, пусть разных по масштабу и значению — это неизбежно! — но таких, которые доступны лишь художнику, органически связанному с жизнью, всегда ощущающему ее движение, непрестанное обновление. Сегодня надо открывать сегодняшних героев нашей действительности, то новое, что они несут с собой, их еще не выраженные, не названные искусством волнения и радости.

И нет никакого сомнения в том, что все это требует обновления художественных средств воплощения.

В самом деле: как много нового внесли в послевоенную кинематографию такие фильмы — исследования человеческих характеров, обстоятельств времени, как «Летят журавли», «Баллада о солдате», «Девять дней одного года», «Председатель», как произведения С. Герасимова, С. Бондарчука, В. Скуйбина, М. Швей-





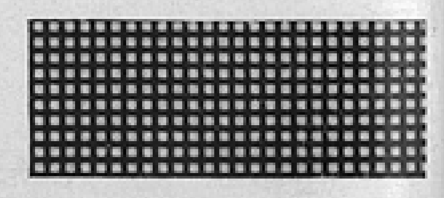


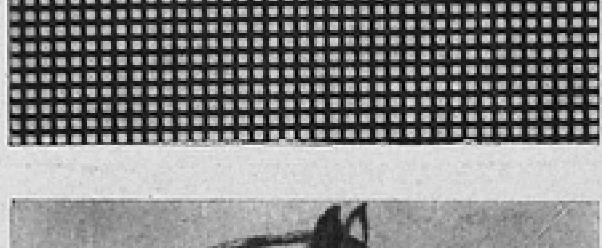








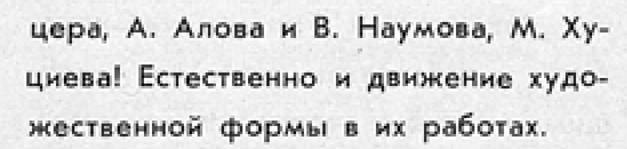




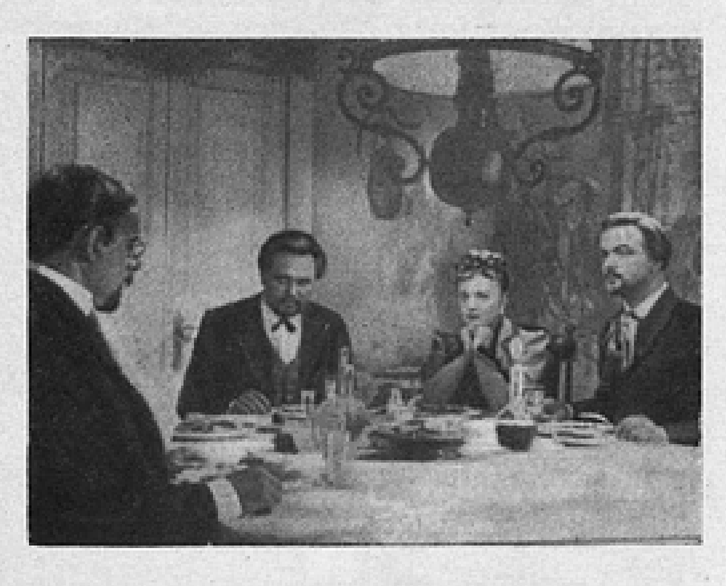


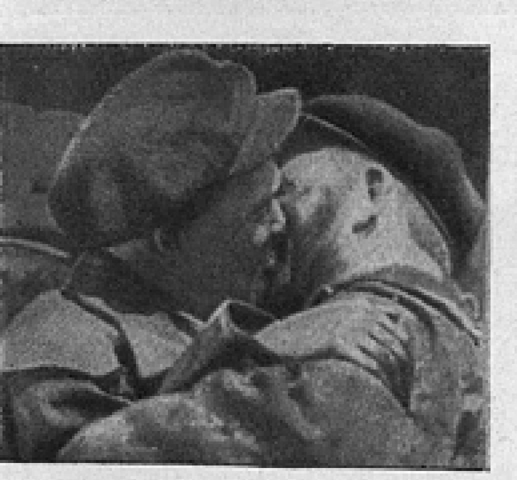


«Баллада о солдате»
«Дело было в Пенькове»
«Добровольцы»
«Жестокость»
«Летят журавли»
«Павел Корчагин»
«Карнавальная ночь»
«Дом, в котором я живу»
«Смелые люди»







«Солдаты»
«Судьба человека»
«Поэма о море»
«Попрыгунья»
«Чужая родня»
«Коммунист»
«Повесть о нефтяниках Каспия»
«Неподдающиеся»
«Лурджа Магданы»

цера, А. Алова и В. Наумова, М. Хуциева! Естественно и движение художественной формы в их работах.

Советский фильм не может быть повторно отлит по испытанной, пусть самой выверенной мерке — он непременно современен во всех своих чертах и свойствах и не может быть другим. Быть советским кинематографистом — творческое счастье, но счастье беспокойное. Лучшие наши кинематографисты и не избегают исканий. Любовь к творческому труду — их «семейная черта».

Достаточно мысленно поставить рядом несколько значительных советских фильмов разных лет, чтобы стали очевидны их «родовое» сходство и индивидуальные различия, неповторимость каждого. Советский фильм непременно несет во всех своих чертах отпечаток индивидуальности мастера. Он всегда особенный, отличный от «соседей». Коренной принцип нашего искусства — его партийная направленность — находит каждый раз своеобразное воплощение. И потому ни в одной другой кинематографии мира нет такого широчайшего диапазона образных средств; советский фильм — это и философская лирика А. Довженко, и строгое кинематографическое письмо Е. Габриловича и Ю. Райзмана, и крутой драматизм А. Алова и В. Наумова, и бесчисленное множество других образных решений, ритмов, интонаций.

Неповторимость творческих индивидуальностей в советском кино противостоит стандарту, «поточности» типично буржуазной кинопродукции.

Разумеется, речь идет об индивидуальности художника, живущего радостями и горестями народа, а не о самовлюбленном эгоизме, не об индивидуалисте, занятом самим собой. Таких тоскливых одиночек рождает буржуазное искусство, при том в худшие для себя периоды. Здоро-

вая творческая индивидуальность несет в себе связь «своего» с «общим» — как в творчестве Горького, Маяковского, всех больших художников-реалистов.

Мы знаем, что, собственно, без ярко выраженной индивидуальности и нет художника. Нет талантливости фильма. А талантливость — как раз то, чем поразила наша молодая кинематография весь мир, когда прорвались фильмы Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, Вертова, Шуб на экраны разных стран. Она заставила уважать советское киноискусство даже и тех, кому не по душе революционные идеалы страны социализма.

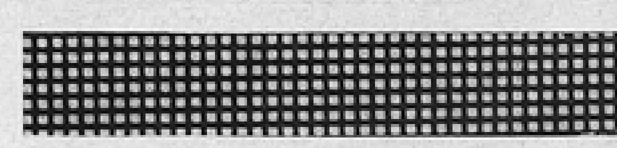
Талантливость подлинно советского фильма — не степень старательности, а органическое свойство, не отработанность тех или других элементов кинопрофессии, а способность художника постигать жизнь и воздействовать на души людей. И серость — не просто неприятная черта того или другого произведения, а принципиально неприемлемое для нас явление в искусстве, точнее — близ искусства, потому что наша цель — мир радостный, в котором человеческие силы раскрыты во всем их великолепии.

Наш творческий Союз обдумает все меры, все способы ограждения студий от серости и посредственности, от штампа и стандарта, от холодного ремесленничества и незадачливого подражательства, от самоуспокоенности «подававших надежды», быстро нашедших удобные рецепты и без конца повторяющих привычные образчики, как и от дешевого «стиляжества», пустого модничанья ради похожести на самое новенькое. Талантливое искусство не приемлет и штамп подражания, и «штамп наоборот» — пустое оригинальничанье.

Советский фильм наследует прекрасный опыт отечественной литера-





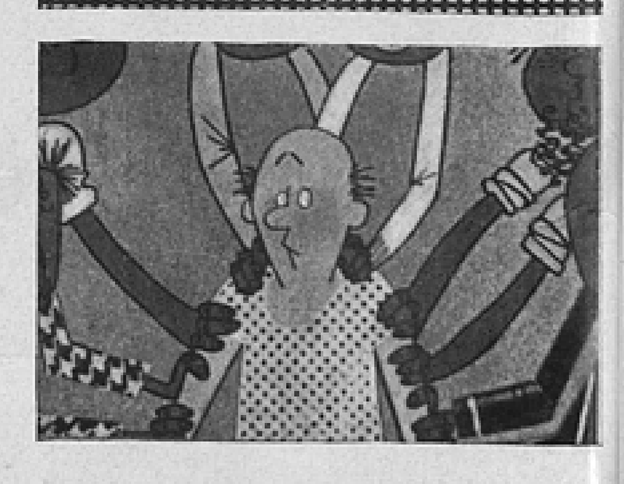






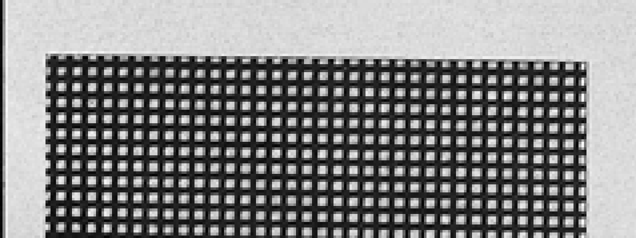






«Тишина»
«Большие неприятности»
«Друг мой, Колька»
«Сережа»
«Живые и мертвые»
«Живые герои»
«История одного преступления»
«Человек идет за солнцем»



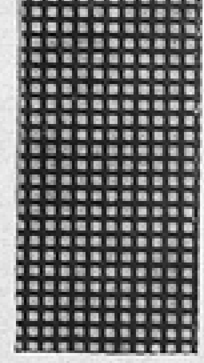














«Девять дней одного года»
«Левша»
«Иваново детство»
«Порожний рейс»
«Председатель»
«Добро пожаловать»
«Операция «Ы»
«Живет такой парень»
«Ледоход»
«Люди голубого огня»

СОВЕТСКИЙ ФИЛЬМ

туры, театра, живописи, музыки, известных во всем мире своим благородством, высоким вкусом, чистотой нравственных задач — вот противоядие против всяческих суррогатов, против мертвого «академизма» и модерновых сенсаций, против дурного вкуса.

Оглядываясь на путь, пройденный советской кинематографией, обдумывая ее сегодняшний день, отмеченный интереснейшими поисками и находками, мы можем сказать: советский фильм — это не «географическое», а идейно-творческое явление. Он обладает способностью вдохновлять людей на лучшее, как «Броненосец «Потемкин», как «Чапаев», открывать в судьбах человеческих судьбы народные, как «Мать», «Потомок Чингис-хана», он философичен, как «Земля», ясен и сердечен, как «Баллада о солдате», — и при всем том он всегда другой, новый, всегда открытие.

У нас нет причин с идиллической грустью припоминать прошлое — сегодняшний день нашего киноискусства плодоносен. Как раз в эти дни мастера всех поколений показали такие своеобразные и содержательные, крупные, активно вторгающиеся в жизнь фильмы, как «Перед судом истории», «Обыкновенный фашизм», «Время, вперед!», «Звонят, откройте дверь!», «Первый учитель». Эти фильмы ставили известнейшие мастера Ф. Эрмлер, М. Ромм, их младший товарищ М. Швейцер, молодой режиссер А. Митта, дебютант-дипломник А. Кончаловский — наглядный пример того, сколько жизненной силы несет в себе это удивительное явление — советский фильм.

Весной соберется XXIII съезд Коммунистической партии Советского Союза. Он обсудит важнейшие вопросы экономического строительства. Обновление экономики страны неизбеж-

СОВЕТСКИЙ ФИЛЬМ

но связано с глубокими процессами и в духовной жизни нашего общества. История социалистического строительства изобилует примерами такого рода. Всем памятно, например, как созидательные задачи первых пятилеток вызвали в народе необыкновенный творческий подъем, выявили новое, социалистическое отношение к труду. Появилось понятие и образ: строитель первой пятилетки. Искусство тех лет не только отражало подъем в стране, но и по-своему стимулировало его, не только запечатлевало новые человеческие черты и отношения, но и участвовало в их становлении. Советский фильм тех лет — это фильм-строитель, такой же целеустремленный, как фильм-солдат военных лет.

Экономическая реформа, начавшаяся теперь в стране, имеет не меньшее значение, чем прославленный подвиг первых пятилеток, и будет означать такой же большой шаг в будущее. И духовные стимулы сыграют никак не меньшую роль в нашем обществе, решающем новые экономические задачи, чем это было в годы первых пятилеток.

Родятся новые проблемы, придут новые герои, строители коммунистического будущего страны. И наше искусство — в частности, советский фильм — сыграет свою роль в формировании нравственного облика строителя коммунизма, человека смелой инициативы, высокой ответственности и принципиальности.

Собравшиеся на свой Первый съезд создатели советского фильма знают: народ ценит их труд, относится к ним с самым большим уважением, желает им самых больших успехов, ждет от них новых произведений — талантливых, мужественных, являющихся действенным орудием в строительстве нового мира.

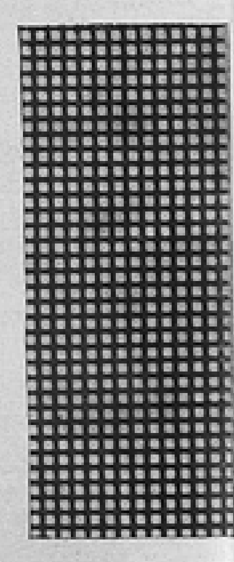










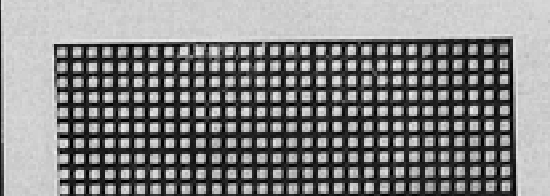








«Состязание»
«Телефонистка»
«Гамлет»
«Страницы бессмертия»
«Мне двадцать лет»
«Ты не сирота»
«Мы, русский народ»
«Безбородый обманщик»



Содержание

Хочу сказать съезду кинематографистов

Борис ЧИРКОВ. **БЫТЬ ТВОРЦАМИ**

Подводя итоги тому, с чем пришел наш Союз к своему первому съезду, хочется прежде всего сказать вот что. Союз много делал и делает в плане организационном — и это, конечно, очень хорошо, но проблемы творческие — режиссуры, актерского искусства и т. д.— не стали, как это ни прискорбно отмечать, основными в его деятельности. Но на ком же, как не на Союзе работников кинематографии, должна лежать основная забота о судьбах нашего киноискусства, об уровне художественного мастерства, об идейной глубине творчества? Кто, как не Союз, должен способствовать тому, чтобы искусство каждого из нас становилось ярче, целеустремленнее и интереснее?

Преимущество моего возраста в том, что я могу, оглянувшись назад, увидеть огромный путь, пройденный нашей кинематографией. Я могу вспомнить и радости и горести, и удачи и трудности на этом пути. Но отчетливее всего я помню замечательный период советского киноискусства — блистательные 30-е годы. Как дружно, коллективно, как, я бы сказал, общественно ставились и решались тогда творческие проблемы. Появление каждого нового фильма становилось великим событием для каждого из нас в отдельности и для всей огромной семьи советских кинематографистов. Фильм, вышедший на экран, становился нашим общим детищем, независимо от того, где, на какой студии он был создан. Коллективность — вот что отличало тогда наши взаимоотношения в кино.

Не утратили ли мы многое из этого со временем? Какая-то самоуспокоенность, замкнутость в кругу своих профессиональных интересов, некоторое, я бы сказал, безразличие к общим его промахам и находкам мешают сейчас, по-моему, сделать смелый рывок вперед.

Развивать славные традиции советского кино — прежде всего долг Союза работников кинематографии.

В связи с этим коснусь более узкого, специального вопроса.

Мы, актеры, виноваты в том, что творческие проблемы актерского искусства не стали определяющими в деятельности нашей секции. Этими проблемами занимались больше режиссеры да еще, пожалуй, и критики, чем мы сами. А ведь для того чтобы по праву считаться сотворцами фильмов, нам следует не только лучше знать законы нашего ремесла, но и самим участвовать в дальнейшей их разработке, самим решать важные вопросы мастерства.

Мы обижаемся, когда нас называют всего лишь исполнителями. Но ведь, как правило, это справедливо! Чтобы быть самостоятельным творцом, надо иметь свои идеи, свой взгляд на мир, на место твоего героя в современной жизни; надо знать, что ты хочешь сказать зрителю. Тогда исчезнут эдакие «иждивенческие» настроения: мол, режиссер все продумает и подскажет.

К самостоятельному творчеству необходимо приучать нашу молодежь. Часто, окончив школу, молодые актеры умеют играть роли только одного плана, умеют работать только с одним режиссером, не идут дальше поверхностного изображения жизни, думая больше о внешних приметах современности, нежели о внутренней, глубинной правде характера. Но одеть героя в современный костюм, наделить его современными манерами — еще не значит создать образ современника.

И сегодня — в нашем сознании, в отношениях между людьми — продолжается революционная перестройка. Только актер-мыслитель, актер-творец может во всей полноте передать сложный внутренний мир современного человека.

Чингиз АЙТМАТОВ. ВМЕСТЕ СО ЗРИТЕЛЕМ

Мне кажется, что одна из острых тем необходимого сегодня разговора — это вопрос о настоящем, действенном контакте между кинематографистами и зрителями. Часто интереснейшие наши фильмы, которые критики и профессионалы безоговорочно заносят в «золотой фонд», широкий зритель принимает иначе. Практически это подтверждают цифры проката, фиксирующие характер зрительских интересов. Кассовые сборы довольно недвусмысленно говорят о том, что, например, «Иваново детство» не собирает и трети публики, которая рвется на «Королеву бензоколонки» или «Неизвестную женщину». Люди идут на эти и им подобные картины, а фильмы, знаменательные в развитии советского и мирового кино, нередко вовсе не пользуются успехом.

Я думаю, что этот разрыв — а он существует, и давайте отречемся от ложной, никому не нужной деликатности — должен вызывать тревогу.

Думается, что эстетические вкусы зрителя прежде всего уродует поток серых, так называемых «средних» фильмов, о котором мы столько говорим и пишем, но который продолжает активно существовать. Зритель невольно привыкает к тому благополучному стандарту, в котором все с начала до конца выстроено по принципу «дано — доказать», где авторы заботливо вкладывают в уста героев прописные истины, где так часто торжествует маленькая мещанская мораль. Не удивительно, что людям, воспитанным на подобных эстетических идеалах и нормах, а быть может, точнее, приученных к ним, воспринимать иную кинематографическую поэтику, все, что выходит за знакомые «средние» рамки, кажется слишком сложным. Таким образом, мы говорим о необходимости художественного воспитания зрителя и в то же время нередко прививаем безвкусицу, нетребовательность. И не надо удивляться, всплескивать руками и возмущенно качать головой при виде очередей на очередные «Черные очки». Мы сами прокладываем к ним дорогу фильмами, подобными «Роману и Франческе», «Повести о Пташкине» и их многоликим соседям по афише. Все эти картины выполнены в разных жанрах, различны по сюжету, однако же родство их несомненно. Зритель просматривает такой фильм, не затрудняя себя даже малой толикой размышлений или волнений по поводу увиденного. Он приучается к бездумью, потому как думать-то ему не над чем...

Когда же появляется фильм, где сломаны барьеры схематичного мышления, зритель, привыкший к иным творениям, попросту растерян, он незнаком, в сущности, с языком, на котором с ним разговаривают, ему чужда система образов, которой оперирует художник.

Между тем я уверен, что по своей природе способностью воспринимать настоящее искусство наделены все люди, хотя и в разной степени. Другое дело, что мышление образами не возникает само по себе, оно требует условий для развития, и главное из них — фильмы, говорящие на языке образов, а не готовых штампов-полуфабрикатов. Если их не будет, наш зритель уподобится милиционеру из картины «Человек идет за солнцем», который возмущенно спрашивал мальчика: «Куда твой папа ходит каждый день? За солнцем или на работу?»

Как изменить это тревожащее меня положение вещей? Я убежден, что мы не вправе осуждать самого зрителя. Взаимные обвинения никогда еще не помогали делу. Наши отношения мне представляются, скорее, как длительный диалог. Быть может, сначала это будет непримиримый спор, который сменят волны достаточно острых вопросов, с одной стороны, и подробных, честных ответов — с другой, и наконец наступит согласие единомышленников.

Пусть я говорю о самом счастливом финале. Возможны и менее удачные. Для меня здесь важно стремление оградить души от пошлости, приблизить их к истинному искусству. Настало время не только завести откровенный разговор обо всем этом, но и перейти к делу. И начинать надо с самих себя.

Ведь некоторые кинематографисты порой не считают для себя обязательным думать о зрителе. Их забота — дать побольше новаций. А смогут ли зрители разобраться в этих новациях, их уже не волнует.

Нужно всерьез задуматься над проблемой взаимоотношений художника — через его фильм — со зрителем. В противном случае многие фильмы, которыми мы по праву гордимся, не станут действительным достоянием широких масс. А искусство живет, когда оно обращено к народу.

Евг. ГАБРИЛОВИЧ.

СИЛА ЗВУЧАЩЕГО СЛОВА

Стоит только в последнее время заговорить кинематографистам о своих профессиональных заботах, как неизбежно возникает спор о том, что является новаторством, а что устарелыми формами киноязыка. Вероятно, эта проблема встанет и на Первом съезде кинематографистов.

Причем вопросы часто ставятся категорически. Обязателен или не обязателен сюжет в современной кинодраматургии? Что важнее в фильме — слово или изобразительная сторона? Допустимы ли длинные диалоги, монологи или «новый стиль» требует коротких реплик, где мысль героев не раскрывается прямо, а спрятана в подтекст.

Для меня новаторством является единственное — произведение, в котором художник, освещая избранную им тему своим взглядом, по-новому раскрывает социальные, моральные, психологические процессы действительности или истории. Естественно, что каждый раз художник в своей работе ищет наиболее яркие выразительные средства. Очень часто поиски людей талантливых, смелых, самостоятельно мыслящих приводят к открытию интереснейших приемов. Каждая такая находка обогащает киноязык и остается в его арсенале.

Сейчас искусство кинематографа как раз переживает период страстных творческих исканий, экспериментов, открытий. Это прекрасно! Но при этом странно отбрасывать все ранее нажитое и, к примеру, заявлять, что в сегодняшнем кинематографе крепкий сюжет невозможен. Подобные сторонники «десюжетизации» во что бы то ни стало просто ослеплены очередной «модой», не понимая того, что они ратуют не за новаторство, а за повторение кем-то уже открытого. Что это никакой не «новый стиль», а просто эпигонство.

К примеру — фильм М. Хуциева «Мне двадцать лет». На мой взгляд, это фильм в истинном смысле этого слова новаторский. Художническая позиция фильма предельно ясна. Но тонкому, поэтичному искусству М. Хуциева прямая декларативность противопоказана. Он ставит перед собой задачу приобщить зрителей к движению мыслей и переживаний героев. И для художественного воплощения своих стремлений в фильме найдено много новых приемов. Замысел продиктовал неторопливый темп повествования, внутренние монологи, широкое использование скрытой камеры.

Но вслед за этой картиной и даже раньше ее выхода на экраны (фильм делался очень долго, и многие видели его варианты в процессе работы) появились картины-эпигоны. И все, что у Хуциева так привлекательно, так творчески закономерно, так умно, у его подражателей стало пустым и скучным.

А разве стилистика Антониони случайна! Его почерк, очень своеобразный и глубоко индивидуальный, предопределен темой, которая пронизывает все его творчество. Его тревожит одиночество человека в буржуазном обществе, распад связей между людьми, то, что называется на западе «некоммуникабельностью», враждебностью человека обществу. Все это рождает настроение фильмов Антониони, их драматургию, словесную ткань, свет, цвет, ракурсы. Антониони верен своей теме и поэтому верен и своей художественной манере. Но стилистика этого искреннего, очень нервного режиссера взята на вооружение десятками эпигонов и превращена в конвейер модных банальностей.

С другой стороны, не принимаю я и категоричности догматических утверждений, что основой кинодраматургии навечно останется крепкий сюжет, выстроенный по традиционным канонам, а все остальное есть не что иное, как формализм и никчемное экспериментаторство. При этом любопытно, что адепты канонического сюжетосложения с удивительной забывчивостью прибегают в своей творческой практике к тому, что их совсем недавно шокировало.

Наши дни — время смелых идей, открытий, пытливых исследований в самых различных сферах жизни. Мы живем в век коренных социальных преобразований, в век яростной идеологической борьбы. Наше искусство не может оставаться в стороне от этой схватки антагонистических концепций. Но чтобы оказаться на уровне современной мысли, надо укреплять интеллектуальное начало современного советского кинематографа. С этих позиций наиболее эффективным средством мне кажется (но опять-таки это не закон!) сила звучащего слова. Как же лучше использовать это могущество речи — в монологе, беседе, закадровом тексте? Здесь не может быть никаких рецептов. Знаю по собственному опыту.

1*

Когда мы с С. Юткевичем задумывали фильм «Ленин в Польше», нас волновало одно — приобщить зрителей к размышлениям Владимира Ильича. Мы остановились на приеме, возможно, довольно рискованном,— сделать картину, в которой звучит закадровый голос Ленина. В этом фильме избран монолог как единственная форма звучащего слова.

А вот в сценарии «Сын коммуниста», который мы пишем вместе с режиссером Ю. Райзманом, сюжет будущего фильма привел нас к длинным диалогам. Конфликт произведения лежит в сфере моральной. Герой фильма Василий Васильевич Губанов, сын Василия Губанова из нашего «Коммуниста», уже немолодой человек, крупный специалист, руководитель большого проектного института. К тому моменту, когда строительство находится в полном разгаре, Губанов — руководитель проекта — приходит к выводу, что технологический процесс будущего предприятия уже устаревает, а к началу эксплуатации устареет окончательно. Но это большое строительство, в него вложены громадные деньги и технические ресурсы. Консервация строительства — большой ущерб государству. Губанов знает, что его сомнения никому в голову не приходили, что можно промолчать и остаться «чистым». Но это не совместимо с его пониманием партийной этики. И, следуя долгу совести коммуниста, он приезжает в Москву, чтобы сказать правду. Предложение Губанова вызывает самую различную реакцию, разбирается на самом высоком уровне. Разгорается ожесточенный спор, который и составляет драматургию фильма. Спор разносторонний, нуждающийся в серьезной аргументации. И поэтому в нашем сценарии немало длинных диалогов. Мы не боимся этого, так же как нас не смущает и то, что в фильме будет много заседаний, а одно из них занимает почти две части. Казалось бы, заседания—самый «некинематографический» материал! Но, повторяю, мне думается, что глубоко неверно подвергать остракизму те или иные явления жизни (как «некинематографические») или изгонять те или иные выразительные средства (как устаревшие или экспериментальные). Только самое широкое, не стесненное никакими предубеждениями и «модами» использование всех богатств киноязыка поможет нам ввести зрителей в круг сложных проблем современности. Именно в этом я и вижу высокую задачу нашего искусства.

Юрий ЛЫСЕНКО. ТРАМПЛИН В БУДУЩЕЕ

Перед кинематографом, как и перед другими искусствами, стоит великая задача — отобразить наше время, сложное и многогранное. Эта многогранность диктует индивидуальность творческого почерка, дальнейшее развитие и совершенствование языка кино. Поэтому, когда сейчас во время обсуждения новых фильмов раздаются голоса, ориентирующие авторов на лучшие произведения прошлого, порой принимаешь упреки в мелкокалиберности темы, но никак не соглашаешься с аргументацией: «Ведь не устарели лучшие фильмы 30-х годов, почему бы нам и сегодня не снимать такие?»

Бесспорно, что 30-е годы были периодом бурного роста нашего кинематографа, но фильмы, о которых мы сейчас вспоминаем, живут до сих пор именно потому, что они были для своего времени новаторскими произведениями. Преемственность в искусстве заключается не в том, чтобы снимать или писать так, как это делали мастера прошлого. Преемственность там, где прошлое — трамплин для новых достижений.

Наше кино добилось успехов. Это несомненно. Но мы еще не достигли уровня, которого требуют от нас зрители. Много еще старомодных картин, далеких от сегодняшнего дня. Слишком крепко держимся мы за однажды открытое и робко отправляемся на поиски нового, неизведанного. Часто еще зовем художника на пути исхоженные и скучные.

Необходимо смелее искать новые формы кновыразительности. Нужно уважать поиск, не бояться его! Безусловно, не все новое, что появляется в нашем кинематографе, способно служить идеалам времени. Но часто отклонения от привычных канонов воспринимаются с опаской и недоверием. Первое знакомство с материалом фильма «Тени забытых предков» у многих вызывало настороженность. Однако готовый

фильм развеял эти сомнения и утвердил стиль, способ, образ кинематографического мышления Сергея Параджанова.

Путь развития киноязыка — не идеальная прямая. Недавно на студии имени А. П. Довженко начинающий режиссер, вгиковец, снял пробный этюд к своему будущему фильму, в целом оригинальный, необычный по приему, но в отдельных моментах отступающий от чувства меры. Сколько же критических упреков мгновенно обрушилось на него, и никто не подумал о несформировавшемся творческом характере... Вероятно, можно из-за отдельных недостатков не заметить в работе ничего, списать ее со счетов. А можно, наоборот, увидеть интересное и помочь преодолеть излишества молодости. Тогда мы вправе будем ожидать от начинающего талантливой работы.

От нас, кинематографистов, ждут фильмов, достойных времени. Шедевры приходят не всегда и не сразу. Нужно время для поиска, и нужна возможность поиска. Перед нами стоит задача — искать, критически оценивать найденное и брать на вооружение все действительно ценное. Будущее нашего кино зависит от того, что мы сами прибавим к достижениям прошлых лет.

Михаил ШВЕЙЦЕР. СЛОЖНОСТЬ ЗАДАЧИ

Первый учредительный съезд — огромное событие в истории нашего кино и в жизни каждого кинематографиста. Событие торжественное, но праздничные фанфары не должны заглушить голоса естественного беспокойства. Я жду от съезда продолжения того непрерывного внутреннего монолога, который звучит в нас, когда мы приходим в павильон, заседаем на Художественном совете или остаемся сами с собой. Будем думать вслух...

Все чаще спрашиваешь себя: искусство ли кинематограф? Творчество ли кинорежиссура? Существует ли граница между работой художника и серийной продукцией, утверждающей профессиональную безграмотность авторов? Система производства, в которой акт непосредственной реализации замысла механически сводится к воспроизведению записи режиссерского сценария, нивелирует индивидуальность и противостоит ей. Сегодняшняя технология стремится закрепить — все жестче, а по возможности наглухо — решение, принятое на бумаге как окончательное.

Но сетка графика с колонками не всегда определяет ход мысли. Непрерывность — в природе творческого процесса, и он не останавливается с момента утверждения режиссерской разработки в плановом отделе и даже после того, как Государственный комитет принимает фильм,— Репин забирал картину с выставки, чтобы наложить еще мазок.

Сложившиеся производственные отношения пока что не способствуют производительным силам, так, чтобы найденное за письменным столом получало продолжение на съемочной площадке. Если сделан вдох, обязателен выдох — тяжело дышать через нос. Разумеется, трудности были всегда и всегда останутся, не одни, так другие, здесь своя закономерность и, возможно, необходимость— мускулатура таланта требует сопротивления. Но другого рода. Когда же не совпадают способы существования организмов — артистического и производственного,— художнику неудобно. Удобно не художнику. Чтобы убедиться в последнем, стоит взглянуть на сегодняшний экран.

Допускаю, что одинаково нужно и правомерно кино философское и кино развлекательное. Однако, к какой бы категории ни относился фильм, должны быть какие-то градации, рубежи, обозначающие принадлежность его к искусству или, напротив, полнейшую автономию. У нас отсутствует критерий, нижний порог, через который «не велено пускать». Если люди, принимающие работу у живописца, замечают, что на портрете Пушкина нос нарисован криво, то Пушкина не берут ни на выставку, ни на продажу, хотя он и Пушкин. И набираются мужества объяснить автору, что означенный выше дефект есть безусловный признак совершенной неграмотности и непригодности. Кинематографистов трудно обвинить в щепетильности, но тем не менее носы набок и всмятку проходят, и не то что незамеченными, а как привычное, чуть ли не узаконенное уродство, и соответствующим

комиссиям остается решать, какому носу какую категорию присудить.

Нет творчества, нет кинематографа без искренности, свежести, неординарности восприятия мира. Это азы, но порой их приходится повторять, ибо культура кинематографического письма падает и мы все меньше удивляемся, когда постановка фильма становится делом оператора или директора группы. Режиссура перестает быть профессией — то есть суммой способностей, отличных по характеру своему от мастерства художника или сценариста. «Уверенность в нашей талантливости так велика, что для нас не полагается даже никакой профессиональной подготовки. Всякая профессия доступна нам, ибо ко всякой профессии мы от рождения вкус получили. Свобода от наук не только не мешает, но служит рекомендацией, потому что сообщает человеку букет «свежести»... Человек, видевший в шкафу свод законов, считает себя юристом; человек, изучивший форму кредитных билетов, называет себя финансистом; человек усмотревший нагую женщину, изъявляет желание быть акушером...

И что всего удивительнее — эта «свежесть» допускалась... в области ремесл, где, по-видимому, прежде всего требуется если не искусство, то навык. И тут люди, по приказанию, делались и портными, и сапожниками, и музыкантами. Почему делались? А потому, очевидно, что требовались только простые сапоги, простое платье, простая музыка...»

Длинная цитата из М. Е. Салтыкова-Щедрина мне понадобилась не для развернутых упреков, а чтобы восстановить в сознании сложность общих задач.

Мы неизменно бдительны и принципиальны в отношении малейших ошибок, отклонений, связанных с идеологическим звучанием наших фильмов, отдаем себе отчет в их общественном резонансе — и это хорошо. Но почему мы снисходительны к небрежности, шаблону и невежеству? Наивно напоминать, что плохая форма способна дискредитировать хорошее содержание. Высокие идеи, которые мы отстаиваем и которыми дорожим, не нуждаются в льготном тарифе для выражения в образах. Нужно повысить критерий, чтобы поднять уровень киноискусства. Тогда мы будем вправе ожидать произведений истинно художественных.

Арунас ЖЕБРЮНАС.

ПРАВО НА РИСК

Среди множества старых, но для меня ничуть не устаревших проблем есть одна, которую у нас называют «проблемой многообразия стилей». Мы нередко вспоминаем о ней. Но подчас, пожалуй, несколько отвлеченно, не конкретизируя способы достижения этого многообразия. Не всегда мы касаемся и тех трудностей — творческих и организационных,— которые иной раз возникают на пути к нему. Чаще всего мы констатируем результат общего кинематографического процесса, а на всякий случай берем на прицел одну «подозрительную» картину и начинаем рассуждать, что́ в ней не дозволено, чего слишком много, а чего не хватает. Это мне напоминает старую игру греческих философов, которые двести лет спорили, сколько камней составляет кучу.

Если у профессионального художника нет своего языка, нет собственного ви́дения, тогда не поможет и самый подробный разбор отдельных «камней».

Замечу, что найти по-настоящему свою форму выражения режиссеру, работающему на национальной студии, довольно сложно. Часто своеобразие и самобытность кинематографической продукции этих студий довольно призрачны. Важные общечеловеческие проблемы тонут в обилии этнографического материала или, наоборот, эти проблемы «повисают в воздухе», поскольку связаны с национальным началом чисто формально, бутафорски, декорационно. Поэтому важен положительный опыт таких фильмов, как грузинский «Отец солдата» или эстонский «Новый Нечистый из Преисподней»— работы, поучительные для всего советского кино, а для республиканских кинематографистов в особенности.

Развитие национального своеобразия в искусстве возможно только при одном условии — при условии развития самостоятельных творческих манер.

Мне ближе других стиль, который называют — иногда одобрительно, иногда с упре-

ком — «поэтическим кинематографом». Меня влекут возможности поэтических обобщений, поэтической символики, возможности гиперболизации и ассоциативного мышления. «Натурность» кино заключается вовсе не в воспроизведении бытового правдоподобия, а в постижении подлинной правды жизни. На экране она может и не соответствовать житейским представлениям, «естественному» ходу событий, но должна во всей глубине выражать их суть, их смысл. Таково, надо сказать, литовское искусство — его не назовешь бытовым.

Вместе с тем стремление к «опоэтизации» жизни никак не означает ухода от реальной действительности, парения в заоблачных высях. Если оторваться от земли, то сразу же обнаружится конструкция, исчезнет «таинство» искусства, останется схема. В этом смысле для меня чрезвычайно дорого творчество А. Довженко. Он великолепно соединял поэзию с живой действительностью. Довженко был романтиком. Но мне думается, его открытия способствуют не только романтическому направлению в кинопоэзии, но всему многообразию поэтических жанров.

Однако вряд ли стоит скрывать, что произведения поэтического кино далеко не сразу находят признание у массы зрителей. Не секрет, что такой выдающийся фильм, как «Голый остров», широкого успеха не имел. Не знаю, кто тут виноват. Наверно, и те, кто не приучил зрителя к пониманию языка и стиля подобных фильмов.

Должен заметить, что одними лекциями и искусствоведческими статьями задачи не решить. Зрителя надо прежде всего воспитывать фильмами, а не развращать его унылым примитивом. Можно и нужно пожелать кинематографистам смелых и дерзких решений в области формы, стилистики.

Возможно, поиск не сразу приведет к удаче. Конечно, легче искать, когда твердо знаешь, где лежит истина. Разумеется, нельзя искать там, где твердо знаешь, ее нет. Но если иной раз не ведаешь ни того, ни другого, то, может быть, стоит все-таки попробовать — вдруг найдешь?! Нельзя отказываться от эксперимента. Риск в искусстве — это тоже путь к многообразию стилей.

Леонид ГАЙДАЙ.

С ЧЕГО-ТО НАДО НАЧИНАТЬ...

Непривычная вещь — никто сегодня не жалуется на отсутствие кинокомедий! Действительно, неискушенному человеку может показаться, что наш комедийный жанр переживает нечто похожее на «возрождение». Сегодня у нас множество всяких комедий. Они приходят буквально одна за другой. Только вот сказать «одна хорошая за другой хорошей» — не скажешь никак. Конечно, сейчас никому не надо доказывать, что комедия — это необходимо, полезно и, наконец, доходно. Все требуют: больше, больше комедий! Возникает довольно парадоксальная ситуация. Потому что жанр этот, как ни один другой, испытывает на себе предвзятое отношение, вызывающее у комедиографов склонность к перестраховке и инертности. Прежде чем взяться за постановку комедии, авторам приходится тщательно разъяснять ее замысел, почти что демонстрировать, доказывать актуальность. Никому не приходится выслушивать столько советов, замечаний, предостережений, как комедиографу.

И в то же время мы все чаще наблюдаем явную готовность принять любое комедийное крошево — лишь бы имелась какая-то возможность поставить на нем соответствующий комедийный гриф. Слово «кинокомедия» становится иногда чуть ли не паролем для прохождения слабого сценария, убогого фильма. Больше того, когда у кого-то не ладится с картиной самой обычной — внежанровой, ее спешно перелицовывают в комедию. Но нельзя же злоупотреблять всеобщей любовью к комедии беспрерывно. Напротив, казалось бы, любимый жанр нуждается в повышенной требовательности. Я имею в виду не ту мелочную опеку, о которой говорилось выше, а умение, способность разбираться в проблемах сюжета, эпизода, мизансцены... Хочется действительного понимания сложностей дела.

Мы без конца говорим о рабочей обстановке, которая сама по себе предполагала бы предельную ответственность, высокий вкус, разнообразие поисков. Некоторые считают, что разрешить эту проблему можно в какой-

то мере с помощью комедийного объединения. Я тоже за него...

Говорят, нельзя планировать создание кинокомедий — даже если создать специальное объединение. Звучит убедительно. А собственно почему нельзя планировать? Если объединяются режиссеры, сценаристы, для которых комедия — призвание, почему нельзя требовать от них столько-то фильмов? Шутят: мол, давайте тогда создавать объединения по жанрам — объединение комедии, объединение драмы, трагедии и т. д. Но ведь почти что в каждом толстом журнале есть страничка смешного, однако это не исключает существования специального издания под названием «Крокодил».

И еще одно. Работать над комедией мы должны вместе со зрителем — в самом прямом смысле. Сейчас ситуация такова. Картина закончена, автор скромно отходит в сторону, предоставляя свое творение на суд... На чей? Логично было бы сказать — зрителя. Но зритель выносит свое суждение, когда работа независима от автора и живет своей собственной жизнью на экранах. Между тем реакция зрителя, самого обычного, рядового, наверняка заставила бы авторов что-то пересмотреть, переменить в фильме. Ведь трудно, закончив большую работу, сразу увидеть ее минусы — длинноты, натяжки, неточности. Скучная драма — это скверно. Но скучная комедия в тысячу крат нестерпимее. Зато проверить комедию легче — реакция на смешное всегда более непосредственна, более очевидна.

Чаплин давно уже оценил пользу такого метода. Известно, что он проверяет на публике не только готовый фильм, но даже отдельные эпизоды. И, очевидно, не он один.

Нетрудно предположить, что многие наши кинокомедии, идущие сейчас на экранах, не выдержали бы такого экзамена. Переэкзаменовка в таких случаях наверняка принесла бы пользу и самим авторам и зрителям. Я называю здесь предложения, вовсе не претендуя на новизну, но исходя из актуальности проблем, связанных с комедией. Ясно одно — надо с чего-то начинать.

Яков СЕГЕЛЬ.

В ПЛЕНУ ПРИВЫЧНОГО

«...Привычка свыше нам дана,
Замена счастию она...»

Как говорится, мне бы хотелось присоединиться к автору этих строк, тем более это — Пушкин.

Мне думается, написав так, Александр Сергеевич имел в виду кинематограф.

Вчитайтесь, вдумайтесь — даже в каждом отдельном слове вы найдете критический удар в направлении слабых мест нашего любимого искусства.

Начнем.

«Привычка»... А если мы заменим это слово словом «мода»? И то и другое определение звучат не очень лестно. И потом они не очень серьезны, не очень научны, не очень профессиональны... Настоящие искусствоведы так не говорят. Привычней... прошу прощения, приличней сказать: «тенденция». С этим изящным словом появляются лоск, вес, солидность...

А ведь суть-то все та же — привычка!

Мы привыкли так готовить наши блюда, а бедный зритель почти привык их такими глотать.

Можно даже не очень честно спрятаться за непогрешимое слово «традиция».

Попробуй-ка теперь упрекнуть фильм за болтливость! Нельзя — традиция интеллектуального кино.

Попробуй упрекнуть фильм за внешнюю красивость, за цветистую многозначительность, за поющие женские голоса на закате над безбрежным разливом реки... Нельзя — традиция поэтического кинематографа.

Попробуй упрекнуть фильм за неоправданный ракурс, за беспрерывный (на 300 метров) кусок... Нельзя — традиция смелого новаторства.

Наконец, попробуй упрекнуть фильм за скуку и дидактичность, и ты оказываешься противником традиции кинопублицистики.

А я смею сказать — мода, к которой мы привыкли.

Мы легко забыли, что форма питается только содержанием. Зачем об этом помнить?! Не легче ли снять, предположим, первый робкий поцелуй с вертолета или увидеть сцену партийного собрания сквозь щель в полу. Правда, это будет стоить дороже, правда,

потребует невероятных, почти акробатических усилий, но зато тебя тут же привычно назовут прогрессивным художником, борцом с рутиной, смельчаком и т. д. и т. п.

А быть может, все это просто пижонство?!

...А слово «свыше»?

Мы атеисты и, конечно, имеем в виду вовсе не бога. И потом у нас впечатление, что Пушкин несколько ошибался: привычки приходят не только свыше — они липнут со всех сторон.

Конечно, после того как погаснет экран и зажжется свет в зале, легче сказать ничего не говорящее: «Да-а-а...» или «Нет слов...». Конечно, так легче, чем честно признаться: «Вы знаете, а я ничего не понял!..»

Опять нельзя. Подрубишь сук, на котором сидишь, подорвешь собственный авторитет, а он подчас тоже, не будем скрывать, держится все на той же привычке.

Ну, следующее слово нам из пушкинской цитаты расшифровывать нет необходимости. Будем считать, что оно впрямую адресовано нам и означает нас, то есть кинематографистов.

Слово «дана» вызывает по ассоциации в памяти давно привычные фразы. Например, «дана команда», «дано указание», «дана тема»... Не правда ли, похоже — «привычка свыше нам дана»?..

Да почему «дана»?!

А разве не должен настоящий художник, если в нем бьется живое партийное сердце современности, не ждать пока ему будет «дана» та или другая «привычка», а взволнованно действовать так, как ему подсказывает его партийный талант?!

Тогда не «данная привычка» будет всякий раз формировать его произведение, а огненногорячая идея станет лепить форму его фильма!

...Но пойдем дальше за Александром Сергеевичем Пушкиным.

О, как остро и едко он ненавидел привычку!

«...Замена счастию она...»,— говорит он во второй строке.

Замена! А человек не хочет замен. Человек хочет счастья в чистом виде! Я не хочу кормить своих зрителей эрзацами!..

Все сказанное выше, разумеется, вовсе не означает, что Пушкин взывал только к нам. Естественно, он имел в виду более широкий адрес. Но как раз сейчас, когда мы наводим порядок в нашем доме, имеет смысл и нам расписаться в получении этого пушкинского послания.

Правда, привычки бывают и хорошие. Например, привычка улыбаться при встрече, привычка уступать место старшим, женщине, привычка говорить исключительно правду...

Стоп! Каюсь, по привычке загнул!

Все это не должно быть привычкой — это должно быть осознанной потребностью: и улыбка, и внимание, и искренность!

Я в этой статье не привел ни одного конкретного примера, ни одной конкретной фамилии. Простите, по привычке!

Мы привыкли, к сожалению, что конкретный пример может легко обернуться проработкой и, чего доброго, привести к оргвыводам. А мы люди добрые и тоже воспитаны на различных привычках...

Ровно год назад одного кинематографиста сшиб автобус. Прямо на съемке. Он сшиб его, смял, переехал, изломал, убил...

А он все-таки остался жив. Остался жить, потому что, к счастью, есть люди, и их много, которые по привычке живут сердцем.

Наверняка кроме всего прочего и поэтому вспомнил я сегодня известные пушкинские слова...

Подошел наш долгожданный первый съезд. Поэтому позвольте мне сегодня сказать:

Долой привычки и да здравствуют искренность, доброта и коммунистическая принципиальность!

В. МУРИАН

Гуманизм социалистический и гуманизм абстрактный

В современной идейной борьбе, которая идет на земном шаре, в борьбе двух идеологий в искусстве особое значение приобретает выяснение не декларированной, а истинной позиции художника, сути идеала, во имя которого он творит. В идейных конфликтах и столкновениях легко обнаружить откровенно враждебные социалистическому мировоззрению взгляды, которые фабрикуются «на потоке» коммерческим буржуазным кинематографом. «Поточный метод» производства фильмов представляет собой не только определенный производственный стандарт, он рождается как отражение стандарта сегодняшней буржуазной, капиталистической идеологии.

Однако этот «поток» не однороден, внутри него есть течения, вступающие даже в конфликт с буржуазным мировоззрением. Критика буржуазной идеологии изнутри прежде всего связана с положением, местом личности в капиталистическом обществе. Так, для серьезных художников буржуазного мира центральной становится проблема гуманизма.

Естественно, что интерес к человеческой личности сам по себе еще не обеспечивает истинно гуманистического решения социальной проблемы. Здесь чрезвычайно важны конкретное идейное содержание произведения, мировоззрение художника, его позиция в идеологической борьбе. И как бы ни была остра критика буржуазного мировоззрения и буржуазного образа жизни, идущая изнутри, она не сможет достичь своей цели, если художник абстрагируется от живых условий действительности, от ее социального и классового смысла, если он рассматривает человека и общество «вообще». Абстрактный гуманизм может привлекать художника благородством своей позиции, следованием «вечным» гуманистическим нормам морали, но величайшим заблуждением будет любая надежда, что такого рода воззрение способно порвать с буржуазной идеологией и вывести человека и человечество за ее пределы.

Главная беда здесь в том, что абстрактно-гуманистический взгляд на мир разоружает человека в острейших социально-политических схватках современности.

Возникновение абстрактно-гуманистического взгляда на мир имеет свои причины, коренящиеся в особенностях любой идеологической деятельности.

Известны мысли Маркса и Энгельса о том, что «...идеология, это процесс, который совершает так называемый мыслитель, хотя и с сознанием, но с сознанием ложным. Истинные побудительные силы, которые приводят его в движение, остаются ему неизвестными, в противном случае это не было бы идеологическим процессом». В этом процессе при образовании понятий, имеющих преимущественно всеобщий характер в историческом анализе деятельности классов, идеологи начинают отделять мысли господствующего класса от самого класса, то есть от «производителей» этих мыслей, и от условий их производства. Появляются представления, например, что «в период господства аристократии господствовали понятия: честь, верность и т. д., а в период господства буржуазии — понятия: свобода, равенство и т. д.», и далее: «Такое понимание истории... по необходимости наталкивается на то явление, что к господству приходят все более и более отвлеченные мысли, т. е. мысли, которые все более принимают форму всеобщности». Всеоб-

щий, абстрагированный характер идей не только в философии, в политической экономии, но и в сфере искусства порождает многочисленные иллюзии, искаженные представления о действительном положении личности в условиях классово-антагонистического общества.

Энгельс, характеризуя марксистское понимание выработки абстракций, писал: «Маркс охватывает путем наиболее обобщенного мысленного выражения то общее содержание, которое заключается в вещах и отношениях. Его абстракция, следовательно, только отражает в мысленной форме содержание, уже заключенное в вещах», и далее: «Р[одбертус], наоборот, придумывает более или менее несовершенное мысленное выражение и измеряет вещи этим понятием, по которому они должны равняться. Он ищет первичного, *вечного* содержания вещей и общественных отношений, содержание которых по существу преходяще» (разрядка моя.— *В. М.*).

Именно такая искаженная связь логического и исторического ведет нас к основной философской доктрине абстрактного гуманизма: общественные противоречия неразрешимы, не существует положительной общественно-прогрессивной цели, человек одинок в борьбе за существование и целиком подчинен извечным внутренним и внешним силам, довлеющим над его телом и душой. Остается лишь «нравственное сознание», которое не может примириться с существующим принижением личности, но и оно не есть цель в общественном прогрессе.

Такова позиция левого крыла абстрактного гуманизма в отличие от откровенно буржуазного «гуманизма» с его идеей «абстрактного человека», «человека вообще», за которым превосходно скрывается современный буржуа.

В искусстве, вдохновленном идеями абстрактного гуманизма, мы встречаемся с определенной формой объяснения жизни.

Суть ее в том, что художник фиксирует сложившееся взаимоотношение между человеком и капиталистическим обществом, обращая тем самым внимание на бесправное положение личности, на действие общественных сил, направленных на ее разрушение. Это, конечно, критика современного буржуазного строя. В искусстве неореализма она выражена наиболее ясно и лаконично: мир, окружающий героев, устроен несправедливо, его как-то надо изменить.

Но это «как-то» сразу же вскрывает всю условность и бесперспективность подобного взгляда, построенного лишь на фиксировании данного явления (пусть даже это осуществляется в интересах личности) и не затрагивающего самой сущности, истоков, корней сложившихся отношений. Потому и само это «объяснение» есть объяснение во многом иллюзорное, ибо действительное объяснение мира есть уже первый шаг на пути к его переделке.

Поверхностная ли, углубленная ли «фиксация жизни» — все равно это изображение жизни без «начала» и «конца», то есть такая картина действительности, в которой отсутствует историческая перспектива. А тогда, собственно, и отпадает необходимость брать личность конкретно, во всем богатстве и сложности ее социальных связей. Условному изображению личности соответствует абстрактное изображение общества «вообще».

Искусство, которое «оперирует» абстрактной личностью и столь же абстрактно понятым обществом, — такое искусство неизбежно должно изображать личность человека как индивида, для которого чувственный мир превратился в голую идею, а он, в своем сознании (разумеется, по воле художника), превращает голые идеи обратно в чувственные существа. Такова в этой системе логика художественного образа — образа человека, бóльшую часть мыслей которого занимают фантазии, вымысел, желание невозможного.

Эта логика была блестяще раскрыта в свое время Ф. Достоевским — гуманистом огромного масштаба, с особой остротой ощущавшим «недостаток общей руководящей мысли».

У героев Достоевского жгучая потребность в идеале находила свое выражение в желании иметь «идею-страсть», «идею-пафос».

Один из героев «Подростка» сетовал: «Скрепляющая идея совсем пропала. Все точно на постоялом дворе и завтра собираются вон из России...»

«Скрепляющая идея» — это не просто мысль о чем-то, будь то даже о прекрасном, а такая «идея», которая стала «идеей-чувством», страстью человека, пафосом его жизни. Думая над мыслью одного из героев о том, что это за «идея-чувство», Подросток рассуждает: «Мало опровергнуть прекрасную идею, надо заменить ее равносильным прекрас-

ным». Иначе, не желая расставаться с «идеей-чувством», «опровергну в моем сердце опровержение» идеи, хотя бы и насильно.

Недостаток в самой жизни таких идей, которые не являлись бы только идеей-выводом, а соединяли бы в себе и «вывод» и «страсть», «пафос», объясняется прежде всего социально-исторической характеристикой эпохи — временем «безвременья». Абстрактное представление об идее вообще, о человеке, обществе, России вообще, как это ни странно, есть выражение бедности чувственнного мира человека. «Идея-вывод» как определенная абстракция живой действительности представляет собой такого рода обобщение, которое в силу своего чрезвычайно общего характера не может уже давать конкретный образ действительности. Утеря социальной, классовой конкретности в такой идее есть одновременно и «выпрямление» чувственного мира человека. В итоге этого процесса человек вырисовывается не только духовно беднее, но и менее определенным, его действительные контуры становятся расплывчатыми, бледными. Исчезают живая плоть и кровь человека, а контур его заполняется напряженной борьбой идей, философской конструкции, абстрактных моральных принципов.

И у героев Достоевского желание иметь «идею-страсть» представляло собой на самом деле желание как бы «обратного хода» идеи, когда она, эта идея, возникшая первоначально из плоти и крови живой действительности, все дальше и дальше по мере логики ее развития отрывается от действительности, абстрагируется. «Идея-страсть», как представляет ее Подросток, и должна как бы восполнить недостаток живой плоти жизни в мире абстрактных идей, образов, фантазии. Поэтому тоска по «идее-страсти» — тоска сильная, она толкает героев на поступки мужественные, поступки и действия, не останавливающиеся и перед насилием над личностью. Однако возврата идеи к жизни не происходит и не может произойти. Слишком велик аскетизм «идеи-вывода» для того, чтобы она смогла стать «идеей-страстью», «идеей-пафосом». В действительности только такая идея, которая имеет значение идеала, может перерасти в «идею-пафос», в «идею-страсть», но это уже происходит на иной основе, на другой почве, чем та, на которой живут герои Достоевского.

У Достоевского пока еще поиски «идеи-страсти», «идеи-пафоса» сопряжены с героями, которые не могут не вызвать отклика и сопереживания, поскольку это герои, которые мучатся конкретными мыслями, идеями, раздумьями. Эти мучения, кровоточащие мысли составляют как бы реальную плоть его героев.

Искусству же, которое обращается к социальным язвам и не находит в самой действительности прогрессивной тенденции, социальной силы, способной противостоять загниванию жизни,— такому искусству грозит опасность повернуть в прямо противоположном направлении.

Если жизнь, по мнению художника, не способна породить «идею-пафос», «идею-страсть» — а такую идею способна породить не та действительность, в которой лишь хаос, бесконечная цепь случайностей, а действительность, подчиненная закону необходимости,— то тогда художник видит выход в дальнейшем абстрагировании «идеи-вывода». «Идея-вывод» начинает выступать как своеобразный суррогат эстетического идеала, который должен восполнить недостаток конкретной цели.

И тогда в искусстве от реализма Достоевского как бы совершается прыжок к искусству абстрактного гуманизма. Вместе с тем это есть прыжок отчаяния из «царства необходимости» в «царство свободы» — «свободы от необходимости».

Идея «гуманизма вообще», оторванная от реальной действительности, обречена, она умирает от истощения. Свидетельством окончательной смерти идеи абстрактного гуманизма, как, впрочем, и всех других абстрактных идей, являются попытки воплотить в определенных формах «искусства» саму идею, вычлененную из живой действительности. Неотвратимым результатом этого идеологического процесса освобождения идеи от ее конкретного жизненного содержания является порождение «искусства», в котором главное— бессодержательная игра формами, символами, абстракциями.

Такой метод творчества, который мы находим в модернистском искусстве, осознающем себя как бунт против всяких канонов и традиций, как протест против «застоя» в искусстве реализма, открывается перед нами своей внешне скрытой стороной — догматизмом.

В современном абстракционизме, сюрреализме и в других модных формалистических

течениях буржуазного искусства делается, по сути своей, попытка догматизировать внутренний мир человека, его эмоции и его оценки, зафиксировать его вне образа действительности, хотя действительность является единственным источником, вызывающим и формирующим эти эмоции и эти оценки. Это и есть крайнее логическое завершение пути абстрактной идеи, которая в своем развитии так и не обрела смысл и значение идеала.

В искусстве, которое мы называем абстрактным гуманизмом, этот процесс полного вычленения идеи из живой действительности еще не произошел. Идеи пока еще сохраняют иллюзию чувственного существования, но это никак не является свидетельством наличия идеала, поскольку для перерастания идеи в идеал требуется целый ряд других условий, прежде всего изменения жизненных взаимоотношений. Идеал — не только факт сознания, он складывается в сознании в результате действия тех объективных законов, которые в конечном счете ведут к изменению самой жизни.

С философской доктриной абстрактного гуманизма сталкиваешься всякий раз, как только предметом анализа становятся фильмы, в которых идея гуманизма живет лишь как *факт сознания*. «Нравственная стерильность» героев таких лент, их отъединенность от социальных условий жизни приводят, как правило, к жестоким поражениям при столкновении с действительностью. Барьер между идеей гуманизма как «фактом сознания» и социальной практикой капиталистического общества может и не осознаваться художником как фатально неизбежный. Наиболее прогрессивные из них не *хотят* мириться с исторически изжившей себя системой капитализма. Отсюда в их творчестве мы встречаемся с критикой нынешнего состояния буржуазного общества, с обличением его политики, морали и т. д. Однако как в политике, так и в художественном творчестве идея абстрактного гуманизма не может являться средством практического преобразования мира, поскольку она лишена *реальной положительной программы, значения идеала*.

Абстрактный гуманизм — обособленное от конкретно-исторических и социальных условий понимание жизни — остается в силу этого лишь прекрасной мечтой, лишенной всякой возможности реализации в практической жизни, пусть даже в самых общих чертах. Это происходит потому, что абстрактные идеи в их, так сказать, «чистом» виде, как писали Маркс и Энгельс, никогда не могут выводить за пределы старого строя: они всегда лишь выводят за пределы *идей* старого строя.

Эффективность воздействия новых идей на сознание людей зависит прежде всего от того, насколько они «выводят за пределы идей старого строя», насколько «перерастают» в идеалы, то есть отвечают созревающим практическим целям. Главное здесь — реальность идеала, его конкретное содержание, его гуманистический смысл. Наличие этого положительного гуманистического содержания является обязательным условием «перерастания» идеи в идеал. От эстетического идеала во многом зависит направление пути художника.

Истинный идеал не только зовет к новой возвышенной цели, он не только «жажда смелого полета», он указывает также путь к достижению этой прекрасной цели.

«Чернышевский доказывал,— писал А. Луначарский,—будто действительность выше искусства. С известной точки зрения это, конечно, верно. Искусство есть дело рук человеческих, а действительность... Если приравнивать ее ко всей диалектике развертывающейся материи, то что же может быть выше ее? Ведь все, что ни есть, есть только ее часть, ее порождение. Но это и не так. Недаром Маркс говорил о том, что в области философии мы отличаемся от всех предшественников тем, что они философствовали для того, чтобы истолковать мир, а мы — для того, чтобы его переделать. Но что это значит — переделать мир? Это значит — переустроить по крайней мере ту его часть, которая к нам ближе всего и которая нас ближе всего затрагивает, соответственно нашим интересам, соответственно интересам бесклассового общества. Это значит — организовать его таким образом, чтобы мы как нельзя более легко раздобывали в нашей среде все наиболее необходимое для нашей жизни».

Переустройство мира «соответственно нашим интересам»—это всегда переделка мира в свете определенного социального, классового идеала. А социальный, классовый идеал имеет свою конкретность, которая определяется не только экономической основой и господствующей политической теорией, но и всей совокупностью конкретных условий борьбы за этот идеал. Здесь все имеет значе-

ние: и основное направление борьбы, и упорство противников, и настойчивость наступающих масс, разделяющих эти идеи и крайности борьбы,— все это составляет и характеризует неповторимое своеобразие битвы за идеал на данном историческом этапе. Такого рода совокупность жизненных условий в искусстве составляет «правду жизни», непременное условие для выражения истины — конечного результата человеческого познания, которое в сфере искусства реализуется в форме идеала. Поэтому цель искусства никогда не заканчивается установлением истины «сегодняшнего дня», ее констатацией. Она всегда выражается в постановке социальных, политических, нравственных и других проблем, соединяющих сегодняшнюю истину с истиной завтрашнего дня. Но истина завтрашнего дня, идеал вырастают в недрах существующей действительности. Только конкретно-историческая точка зрения позволяет анализирвать содержание эстетических понятий, в том числе и таких, как «правда жизни».

Потребность в практическом действии, «в переделке мира», которая содержится в любом эстетическом идеале, ставит перед художником задачу — сочетать воспроизведение «правды жизни» с ее анализом — разумеется, это всегда анализ исторически и социально конкретный. Анализ действительности по сути своей связан с раскрытием объективных, закономерных связей, проекцией которых и являются все человеческие чувства, в том числе и такие чувства, которые имеют общечеловеческий смысл. Эта же задача анализа воспроизводимой действительности стоит и в искусстве абстрактного гуманизма.

В творчестве, например, такого художника, как Микеланджело Антониони, с особой остротой выражена попытка воспроизвести действительность, показать наиболее «устойчивые», «вечные» человеческие чувства. Это несомненно тоже род анализа. В ряде его фильмов — «Крик», «Затмение», «Ночь» — мы встречаемся с определенной стилистикой, непосредственно вводящей зрителей в мир чувств героев. Эти чувства имеют все признаки реальных человеческих чувств и в то же время, несмотря на то, что чувства героев Антониони зафиксированы порой предельно точно, зрителя не покидает ощущение какой-то условности происходящего на экране. Разгадка этого впечатления не в существе и не в характере чувств героев Антониони, а прежде всего в отсутствии художественного анализа истинных объективных связей, лежащих в их основе.

Антониони изображает человеческие чувства без реальности их связей. Распадение связей не только характерно для окружающей человека социальной среды, но и продолжается далее — человек сам перестает понимать себя. Жизнь такова, что люди не понимают друг друга, они не способны устанавливать сколько-нибудь длительные контакты. Величайший технический прогресс лишь подчеркивает взаимное отчуждение людей. В нынешнем мире, считает Антониони, существует огромный разрыв между наукой, устремленной в будущее... и застывшей моралью. Человек придерживается этой морали, хотя отдает себе отчет, что здесь действуют мифы, принадлежащие к эпохе Гомера. Выход из сложившегося положения Антониони видит «во взаимной жалости». Это старо, но что нам остается без этого?

«Взаимная жалость» — слишком слабая «скрепляющая идея», если пользоваться терминологией Достоевского, во всяком случае, не такая идея, которая способна преодолеть драматизм положения человека в условиях современного капиталистического общества. Не зная лучшей идеи, Антониони и не стремится заполнить пустоту какой-либо иллюзией из множества «кочующих» иллюзий, в которых никогда не испытывало недостатка буржуазное искусство. И потому художник предпочитает показывать людей такими, какими он их видит и понимает, какими их сформировало буржуазное общество, наделив человеческими чертами и чувствами и как бы отказавшись в дальнейшем от этих людей, которые, несмотря на все катаклизмы современности, по-прежнему живут и чувствуют теми желаниями, теми своими «всеобщими» человеческими чувствами, что и люди во времена Гомера.

У Антониони принципиальный отказ от «объяснения жизни» еще не означает отказа от «вынесения приговора этой жизни». Воспроизведение жизни в искусстве абстрактного гуманизма осуществляется в конечном итоге, как правило, в интересах личности. Сочувственное изображение личности мы видим и в фильмах Антониони: и рабочий Альдо («Крик»), и молодая женщина без определенных занятий Виттория («Затмение»), и другие, ищущие и мучащиеся страстями люди,— все они оказываются неспособными

обратить драму своей личной жизни к будущему — оно просто не существует для них. И оттого трагическое лишается какой-либо целесообразности, а «приговор» художника — силы и смысла.

Фильмы Антониони лишены объективного эстетического идеала, и как следствие этого в них «пустота» за пределами изображаемых человеческих чувств, которая приводит к определенной художественной стилистике, к отказу от традиций реализма.

Критики сразу же заметили, что сюжет у Антониони не играет большого значения, что в его фильмах второстепенное (бездейственное) имеет такое же значение, как и главное (действенное). Все это элементы той же новой художественной стилистики, которая находит свое логическое завершение в фильме Алена Рене по сценарию Алена Робб-Грийе «В прошлом году в Мариенбаде». И здесь и там прыжок в «царство свободы», правда, не в том еще вульгарном понимании «абсолютной свободы», которая начертана на знамени современного абстракционизма, поскольку здесь еще сохраняется, хотя и предельно абстрагированный, образ действительности.

Что же лежит у истоков этого прыжка в «царство свободы»?

Идея гуманизма по мере дальнейшего абстрагирования ее от конкретной действительности, все более и более теряет свое свойство вызывать у людей как ответный отклик стремление к активному действию, к борьбе, постепенно превращается в символ.

Эта идея-символ — пока еще свидетельство благородной позиции художника, который противопоставляет свое искусство официальному коммерческому искусству буржуазного общества.

Но в качестве символа идея гуманизма окончательно перестает отражать какие-либо реальные связи, которые в действительности тысячами нитей соединяют «конкретного» человека с обществом, образуя то, что Маркс называл «человеческой действительностью». С потерей конкретной реальности идея гуманизма окончательно переходит в сферу сознания и существует отныне лишь как факт этого сознания.

Это еще один этап дальнейшего абстрагирования художественной идеи, лежащей в основе искусства абстрактного гуманизма, этап неизбежного расхождения между идеей и чувством, окончательного разрыва между ними. Разрыв же этот делает невозможным даже попытку какого-либо слияния их в «идею-страсть», «идею-пафос». Последним берегом, на котором абстрактный гуманизм еще сохраняет черты, присущие искусству, является эмоциональная выразительность его художественной формы.

Но как бы ни переключал Антониони все свое внимание на изображение человеческих чувств — наиболее общих и «универсальных»,— он не в состоянии «заполнить пустоту», и потому чувства его героев — это всего лишь «страсти без идей». Если герои Достоевского, обладавшие «идеями без страстей», тосковали по такой идее, которая одновременно была бы и «идеей-страстью», «идеей-пафосом», то у Антониони она становится еще шире, еще неудовлетворенней — это тоска по настоящему человеческому чувству.

Она — неизбежный спутник тех условий, в которых живут герои Антониони. Чувства и страсти его героев, самые прекрасные человеческие черты — благородство, честность, любовь и другие — ставятся художником в ложные отношения, поскольку здесь общечеловеческое берется вне социальной конкретности. И потому чувства, страсти, лишенные идей, сохраняя внешнюю видимость и правдоподобие живых человеческих чувств, фактически являются чувствами иллюзорными, придающими героям Антониони оттенок условности, ложного романтизма. Условия и отношения, которые создаются Антониони как жизненные условия для его героев, не являются таковыми в действительности — это всего лишь произвольная конструкция, вызванная к жизни потребностями данного художественного произведения. Поэтому-то проблема сюжета не стоит как таковая перед художником и второстепенное в его фильмах так же важно или, скорее, так же не важно, как и главное. Но и это иллюзорное изображение чувств и человеческих страстей в своеобразной стилистике фильмов часто переходит в аллегорию, в попытку конкретного образного воплощения абстрактных понятий, лишенных, по существу, человеческой сердцевины.

Аллегоричность героев, свойственная стилистике искусства абстрактного гуманизма, помогает понять принципиальное различие драматизма у Достоевского и у Антониони.

У Достоевского — многократное столкновение его идеального представления с действительностью рождало образы героев, ко-

торые задыхались под тяжестью необъяснимой для них жизни. Эта жизнь обступала их, заставляла их действовать вопреки их нравственному чутью, порой вызывала на поединок, с тем чтобы в конце концов морально и физически раздавить их своей тяжестью. И хотя идеи, «идеи-выводы», которые вели героев Достоевского по этому нелегкому пути, были абстракциями живой действительности, отторгнутыми от своей естественной почвы, они составляли цель их жизни. Герои Антониони, наоборот, живут и действуют в «пустоте», окружающая их жизнь как бы вывернута наизнанку, в ней нет ни цели, ни смысла, ни средств преодолеть отсутствие цели и бессмысленность жизни. Их чувства, их страсти — лишь иллюзия, «абстракция вражды между чувством и духом» (Маркс). Иллюзорность чувства — это превращение чувств в свою противоположность, когда исчезает их смысл: остается лишь вера в общую абстрактную идею (вечности общечеловеческих черт и чувств), и далее— вера в необходимость верить.

А это значит, что все, что остается личности в сфере абстрактного гуманизма,— слепая вера в «человека вообще», убежденность, которую не должны поколебать никакие доводы, никакие «опровержения идеи». Но и подтвердить ее ничто не может. Художник знает, что надо верить в «идею гуманизма» — сегодня это честно и мужественно, но самой идее он до конца не верит, не верит в то, что общечеловеческие черты и чувства могут оказаться таковыми в любых условиях.

И это происходит потому, что исторически конкретное проявление гуманизма имеет огромное многообразие форм. Противоречие между идеей и действительностью, борьба за утверждение этой идеи приводят к тому, что сама идея зачастую выступает и в негуманной, разрушающей форме. Не потому ли так трудно бывает художнику понять и принять революционный гуманизм пролетариата — единственную форму гуманизма, до конца решающую коренные противоречия современной общественной жизни.

«Трансформация» чувств в искусстве абстрактного гуманизма в ином свете раскрывает и трагизм жизни, трагические чувства и переживания героев. Превратив идеи в чувства и абстрагировав затем эти чувства, художник представляет с помощью символов и аллегорий трагедию современной ему жизни как драму сознания, а это уже шаг на пути превращения действительной трагедии в рядовой фарс.

Процесс «трансформации» конкретно-чувственного мира в общие идеи с последующим превращением этих общих абстракций в художественные образы имеет свой особый «механизм». Так, в фильмах «В прошлом году в Мариенбаде», «Ночь», «Восемь с половиной», «Красная пустыня» все происходящее на экране является не фактом действительности, а как бы воссозданием психической жизни героев, материализацией их сознания, воображения. Внутренний мир человека, сознание человека реконструируются таким образом, будто этот мир живет и существует по своим собственным законам и не имеет никаких выходов в реальный мир. Реальный мир, конкретность жизни, изображаемая художником, здесь даже не среда, в которой действуют герои, а всего лишь фон — декоративный или эмоциональный, и его функция — еще раз подчеркнуть замкнутость внутреннего мира человека. Поскольку главное в этой реконструкции внутреннего мира человека — запечатлеть в зрительных образах логику его мышления, постольку происходит весьма примечательное стирание граней между внутренним миром героя и логикой размышления автора. Единственный «рациональный» момент в этой художественной стилистике — желание художника представить на экране реконструированный им внутренний мир своего героя с такой же степенью наглядности, достоверности и правдоподобия, как и изображение «внешнего» мира.

Однако этот художественный прием во многом останется лишь намерением. Попытка показать внутреннее состояние героя, логику его мышления без «внешнего» — вне конкретных жизненных связей — является задачей по существу своему чисто формальной. Более того, в кинематографе она противоречит самой специфике этого искусства, так как здесь художник оперирует прежде всего жизненно достоверным, документальным кадром. И то обстоятельство, что кадр порой позволяет показать нам в формах внешнего, правдоподобного дословно перенесенную на экран абстракцию, логику мышления героя, сам по себе этот факт отнюдь не означает, что и в действительности в живом человеке существует разрыв между его «душой» и «телом», между сознанием и логикой чувств.

Такого рода задача, поставленная художником перед собой как главная, разрушает его творение, так как логика жизни образа вступает в противоречие с нормальной логикой восприятия. Человеческое восприятие не может «освободиться» от тысячи нитей, связывающих человека с окружающей его жизнью, с привычкой проверять любой субъективный образ критерием практики. Критерий практики легко «снимает» с героя любую «маску», как бы эта «маска» ни «приросла» к его лицу, ибо никакая маска не может быть объяснена только психологическими, общечеловеческими причинами и не нести на себе груз социальных, классовых, национальных и других исторически конкретных признаков.

Драма жизни, изображенная как драма сознания, настолько обедняет чувственный мир героев, что мы воспринимаем их как бледные копии, как тени настоящих людей, живущих где-то за пределами экрана. В фильмах Антониони (его герои все время находятся в состоянии, подобном мучительному сну) они встречаются, волнуются, чего-то хотят, но их желания и их волнения не оставляют никаких следов, никаких «отпечатков» в чувствах других людей. Они как тени проходят друг сквозь друга и лишь размышляют по поводу в о з м о ж н ы х чувств, в о з м о ж н ы х встреч, в о з м о ж н ы х событий. В одном из эпизодов «Затмения» героиня фильма Виттория, оказавшись у своей подруги, наряжается в экзотический африканский костюм, как бы надевает маску африканки, и начинает танцевать, чтобы на минуту ощутить возможность именно т а к о й ситуации, т а к о г о темперамента, т а к и х эмоций.

Но это всего лишь эпизод — эпизод не только в фильме, но и «эпизод» в ее собственной биографии. Всего лишь случайность. И любовь ее к Пьеро, к человеку, с именем которого у нее связаны надежды на настоящее человеческое чувство, не есть ли эта любовь также всего лишь эпизод в ее биографии? Не есть ли она еще одна неосуществившаяся возможность, которую героиня как бы примеряет к себе, именно как возможность, в поисках истинных, подлинных чувств. И мы видим, что размышления героев оказываются сильнее их чувств, хотя, кроме чувств, в фильме как будто ничего нет. Размышления о чувствах являются проявлением той воли, того психологического анализа, силой которого гасятся внутреннее ядро чувства, эмоции и перед зрителем предстает лишь их внешняя оболочка. Вместо чувства — его возможность, вместо переживания — его иллюзия, и потому сами чувства теряют реальность даже в том, что составляет их общечеловеческое содержание. Теперь все недостойно честности, все недостойно любви, все недостойно мужества — тех главных ценностей, ради которых стоит жить,— с точки зрения художника, разделяющего идею абстрактного гуманизма. Виттория, примеряя себе эту «маску» возможной любви, убеждается, что она ей не подходит, как, впрочем, не подходит она и Пьеро — в финале фильма назначенное любовное свидание не состоялось. Не пришли оба.

Но почему же в этом искусственно созданном мире все меняется своими местами, все теряет свою истинную ценность? Ведь Виттория ищет любовь, она как будто переживает чувство, порой верит в него. Но это не вера в свою любовь, а, скорее, вера во всеобщую идею любви, в необходимость любви, которая может спасти ее от бесцельного скольжения по жизни. Чувство ни на минуту не захватывает героиню, оно дает ей лишь пищу для рассуждений. Но пока крушение одной иллюзии рождает потребность в другой — мечта о любви и тоска по настоящему полному чувству будут еще долго преследовать ее: привлекать туманной и желанной возможностью и постоянно разочаровывать действительностью.

Вне этого смысла существования героев Антониони, для которых эмоциональная жизнь стала лишь фактом их сознания, невозможно понять и правильно оценить художественную стилистику его фильмов. Чередование эпизодов, в которых естественная сдержанность в проявлении эмоций, точнее, индифферентность чувств, сменяется эпизодами безудержного выплескивания эмоций, моментами искусственной аффектации. В этих сценах буйство чувств, «произвол минутного вдохновенья» (в танце или в какой-нибудь другой «маске», которую надевают на себя герои фильма) являются искусственным клапаном для выхода той усталости, которую испытывают герои от повседневного гнета жизни, ее условностей, ее бесчувствия. Истинное чувство прорывается сквозь оболочку индифферентности лишь в моменты аффектации, и герои постоянно ищут это состояние, чтобы в нем найти хотя бы какой-

нибудь выход из бесцельности бытия. Так сюжет фильма, его построение в виде замкнутых эпизодов, оказывается тесно связанным с его художественной стилистикой, так мы еще раз убеждаемся, что произведение со всей его логикой содержания и формы продиктовано философской позицией автора фильма, его абстрактно-гуманистическим взглядом на мир.

Символика названий фильмов Антониони также имеет свою логику. Если «Крик» — это мгновение, «Затмение» и «Ночь» — эпизод, преходящее в жизни человека, то «Красная пустыня» — это нечто неизбывное, неисчерпаемое, вечное — пустота. В «Крике», «Затмении» идея разъединенности людей, их духовной разобщенности выражалась главным образом через психологическое состояние героев. В «Красной пустыне» «пустота» из сферы духовной, из сферы чувств героев перекочевывает во вне — в окружающую обстановку. Здесь не буквальная пустота, не материальная пустота, а, скорее, жизнь без людей. Безлюдье окружающей обстановки накладывает свой отпечаток и на материальные вещи, придает им особый смысл, наделяет самые простые бытовые вещи другим, не присущим им в обычных условиях содержанием. Антониони переносит ритм внутренней психологической жизни героев фильма на внешний мир, который становится таким же пустынным, призрачным, безысходным, как и ощущения людей, его воспринимающих. Однако теперь все приведено в соответствие друг с другом, теперь уже это нечто единое — люди и мир, в котором они живут.

Художник предлагает зрителю поверить в реальность этого нового мира, в котором живут его герои. Это почти тот же мир, который нарисовал Стенли Креймер в своем фильме «К последнему берегу». Мир после атомной катастрофы, мир безлюдный, мир одних вещей, но вещей, еще сохраняющих тепло людей,— не историческая картина и не безумный замысел фантаста, а живое воплощение тревоги художника за судьбы сегодняшнего человечества. Но вместе с тем есть здесь и существенное различие. Если Креймер достигает своей цели, показывая действительную безлюдность мира, в котором нет места ничему живому, то Антониони достигает своей цели построением кадра, сознательно-условным устранением из кадра людей. В «Красной пустыне» герои фильма почти все время как бы «наедине с пространством».

Здесь еще раз подтверждается закономерная связь между абстрактностью идейного содержания фильмов Антониони и его художественным методом.

Режиссер добивается предельной выразительности предметного мира тем, что «разряжает» атмосферу и пространство вокруг человека, разряжает настолько сильно, что человеку становится нечем дышать. Может быть, в этом художественном приеме сильнее всего выявляется отличие творчества Антониони от Феллини, у которого герои, несмотря на всю их абстрактность, все же не теряют этой человеческой цельности, у которого нет того разрыва между человеком и средой, что так подчеркивает Антониони.

Однако и в фильме Антониони человек тяготится тем, что живет в «разъятом мире», мире без людей. Каждый из его героев так или иначе ощущает свою причастность к миру в целом, к тому, что должно объединять людей, что заставляет их искать сближения. Человек должен поступать так, как подсказывает ему совесть. «У меня совесть спокойна»,— говорит один из героев «Красной пустыни», и в этих словах есть еще и другой смысл — убеждение в том, что совесть сохраняется в человеке, представляя собой единственную реальную основу для их объединения. Потребность видеть и воспринимать мир в его гармонии, ощущать себя частью целого наталкивается каждый раз на глухую стену равнодушия и непонимания — человек оказывается «наедине с пространством».

И то обстоятельство, что это пространство он не в силах объять, воспринять в целом, приводит к тому, что герои фильма начинают открывать для себя мир в каждом предмете. Образом мира становится отдельный предмет — сложное переплетение заводских труб, стоящие в ряд конструкции звездных локаторов, бесконечный коридор с подчеркнутой сужающейся перспективой и т. д., и одновременно в каждом кадре-предмете находит свое выражение внутренний мир героя. Происходит как бы соединение психологической и декоративно-эмоциональной выразительности. Стихия цвета, линий, конструкций, которая господствует в фильме, необходима режиссеру для того, чтобы передать значительность содержания и психологическую насыщенность окружающей обстановки.

Пожалуй, яснее всего этот второй смысл вещей—«образов мира» — раскрывается в сопоставлении реального, но призрачного мира,

в котором живут герои фильма, с тем полнокровным, жизненно достоверным миром, который оживает в сказке, рассказанной героиней.

Утраченный мир сказки есть одновременно и мечта о едином мире, где краски естественны, где природа доброжелательна к людям, где все так прекрасно, все поет.

Что же заставляет героиню так остро переживать чувство отъединенности от людей?

Она больна, болезнь ее результат травмы от автомобильной катастрофы. Однако в болезнь героини нельзя верить буквально. Не случайно друг ее говорит, что «всех нас в большей или меньшей степени надо лечить»,— все люди так или иначе больны той же болезнью. Болезнь героини лишь подчеркивает, обостряет ее истинное положение среди людей, сложную гамму ее переживаний.

В ее единстве с миром что-то нарушено, она не видит в жизни главного.

Когда человек не видит истинную причину разъединенности людей, то он легко принимает за нее извечное различие индивидуальных человеческих характеров, то есть естественную и необходимую разъединенность общества на отдельных индивидов.

Пытаясь понять причину разобщенности людей, героиня фильма все более и более удаляется от истины. Ее настойчивое стремление к тому, чтобы люди одинаково «испытывали боль» — одинаково чувствовали и переживали,— нереально. Ведь действительное различие индивидуальных характеров непреодолимо: никогда не может быть полного слияния чувств и ощущений даже у двух самых близких друг другу людей. Но такого рода «разъединенность», основанная на различии индивидуальных черт, индивидуальности характеров не мешает людям жить в обществе, не разрушает общности и цельности их мировосприятия. Причина бедствия, как ее представляет себе героиня,— всего лишь фикция.

Реальную основу имеет лишь та разобщенность людей, которая возникает на социальной, классовой основе, — разобщенность, возникающая как результат отсутствия идейной, духовной общности, общности идеала. Она-то и приводит к тому, что возникает антагонизм между индивидуальным человеческим характером и другими людьми. Героиня фильма своим упорным бегством от общественных связей только ускоряет свой путь к тупику: в пустоте она ищет то, что может найти лишь среди людей. Это тупик психологический и философский. Еще одно подтверждение того, что мало просто быть гуманным, тем более гуманным «вообще».

Антониони часто называют «жестоким» художником. И в «Красной пустыне» он не оставляет для людей никакого выхода: единственная надежда — то, что болезнь, которой страдает героиня (в большей степени, чем все люди на земле),— это всего лишь болезнь. Но никаких лекарств для излечения этой болезни человечество не знает.

Своеобразная художественная стилистика фильмов Антониони, продиктованная абстрактно-гуманистическим идеалом, свойственна не только этому мастеру. Ее черты с большей или меньшей степенью концентрации рассеяны в произведениях и других режиссеров. Этой же стилистике подчиняется Ф. Феллини в «Сладкой жизни».

Если мы вспомним аллегорический финал «Сладкой жизни», то разве нам не бросится в глаза наивное противопоставление душевно опустошенного героя рыбакам, которые в этот ранний час, в этот день, как всегда, как всю жизнь, уже за работой. И тут же девочка — юная, светлая, она зовет его, манит к чему-то новому, но все это — и девочка и рыбаки— другой берег, и хотя он отделен всего лишь узкой полоской воды, берег недоступный. Так символически еще раз звучат в фильме тема безнадежности человеческих стремлений, мысль о том, что и «два гроша надежды» — всего лишь иллюзия в жестоком мире, где царит всеобщая вражда, разъединяющая людей.

В свое время Маркс и Энгельс писали, что «наслаждения всех существовавших до сих пор сословий и классов должны были вообще быть либо ребяческими, утомительными, либо грубыми, потому что они всегда были оторваны от общей жизнедеятельности, от подлинного содержания жизни и более или менее сводились к тому, что бессодержательной деятельности давалось мнимое содержание». Справедливость этих слов сегодня очевидна. Как мы видим, истинное решение проблемы гуманизма в современном искусстве неотделимо от «подлинного содержания жизни», а таковым является проявление во всех сферах художественной деятельности пролетарского мировоззрения, коммунистического идеала. Очевидным является и то, что это главное жизненное содержание сегодня может быть успешно выражено лишь в той конкретно-

исторической форме реализма, которая утвердилась как господствующая форма социалистического искусства.

Социальный прогресс не может основываться на развитии общества «вообще», на культе «абстрактного человека».

Исторический и социальный оптимизм, как это подчеркивал Ленин, неразрывно связан с марксистским пониманием гуманизма, с идеей всестороннего гармонического развития личности, а развитие такой личности возможно лишь путем революционного устранения классовых противоречий.

Для Маркса и Ленина «реальным гуманизмом» был коммунизм, который «есть *подлинное* разрешение противоречия между человеком и природой, человеком и человеком, подлинное разрешение спора между существованием и сущностью, между опредмечиванием и самоутверждением, между свободой и необходимостью». Только коммунизм есть идеал, самый близкий и прямой путь «к полной, безусловной, решительной победе». Принцип коммунистического коллективизма в корне изменил и понимание внутренней свободы человеческой личности — проблемы, имеющей и прямой эстетический смысл.

Историческая заслуга марксизма состояла в том, что в противоположность разного рода буржуазным философским теориям, трактующим свободу личности как «абсолютную свободу выбора» или «свободу мышления», марксизм рассматривает эту проблему как часть общей проблемы развития общества, его экономической и социальной системы. Свобода личности не существует вне свободы общества, и полная свобода личности возможна лишь в таком обществе, где, по словам Маркса и Энгельса, будет господствовать подлинный коллективизм, где само общество будет ограничено только уровнем развития производительных сил, а не интересами отдельных социальных групп. Только «коммунизм означает становление практического гуманизма...». С упразднением частной собственности, с утверждением коммунистического общественного устройства связана также «полная эмансипация всех человеческих чувств». А следовательно, создаются все возможности для того, чтобы рассматривать эстетические цели и идеалы как п р я м о е в ы р а ж е н и е практической общественной потребности, чтобы искусство стало не только способом выражения общественного и личного «содержания» человека, но и реальной силой утверждения гуманизма, средством идейно-эстетического воспитания гармонически развитой личности.

Таково марксистское понимание проблемы гуманизма. Гуманизма социалистического, гуманизма революционного.

Научное и документальное кино

Игорь ВАСИЛЬКОВ

Техника кино и эстетика фильма

На одной из встреч зарубежных деятелей кино с телезрителями, состоявшейся в дни IV Международного кинофестиваля в Москве, французский кинорежиссер Клод Отан-Лара утверждал, что в произведениях киноискусства мы должны искать не правду, а только искренность художника.

Я вспомнил об этом на Международном симпозиуме, обсуждавшем проблемы киносъемки в трудных условиях, организованном по инициативе и при участии ЮНЕСКО в рамках Московского кинофестиваля. По стечению ряда обстоятельств здесь также много говорили о правде и искренности, и опять-таки вне взаимосвязи этих понятий. Как будто произведение искусства может быть искренним независимо от уверенности художника в том, что оно несет людям правду.

Впрочем, сейчас речь не об этом. Ведь важная сама по себе проблема правды и искренности в искусстве имеет как будто бы весьма косвенное отношение к технике кино вообще и к средствам киносъемки в трудных условиях, в частности. Дискуссия, развернувшаяся на симпозиуме, получила такую направленность потому, что большинство докладчиков, рекомендованных ЮНЕСКО, посвятили свои выступления эстетике так называемого «прямого кино». При этом метод киносъемки с помощью скрытой камеры преподносился как откровение, призван-

ное, по мнению некоторых докладчиков, потрясти самые основы киноискусства.

— Мы хотели бы ликвидировать режиссера, обычные съемочные группы, освещение и все, что может скрыть ту правду, которую мы хотим снять (Ричард Ликок, США).

— Срывая все маски... «прямое кино» ликвидирует брешь между экраном и зрителем, оно является больше, чем просто искусством,—настоящим окном, открытым в мир (Луи Маркорелл, Франция).

— Совершенно очевидно, что «прямое кино» является новым и основным элементом в распространении культуры во всех слоях общества... Возможности его применения неограниченны, оно свободно, целиком и полностью заменяет традиционный кинематограф, включая и область художественных фильмов (Марио Русполи, Франция).

Автор этой статьи далек от мысли опорочить плодотворные поиски в области «прямой» киносъемки, пользуясь цитатами, вырванными из контекста докладов, в целом весьма интересных, богатых мыслями и фактами. Ныне уже никто не сможет отрицать, что съемка изображения и запись звука «на месте» обогащают язык кино, открывают новые выразительные возможности перед киноискусством и прежде всего, конечно, перед киножурналистикой.

Но это не значит, что давно известный способ надо объявлять новым «...открытием, которое, будучи перенесено на другие области кино, произведет революцию во всей промышленности», и делать это с такой настойчивостью, что советский критик Н. Абрамов и кинорежиссер И. Копалин должны были напомнить о Дзиге Вертове и его «киноправде». Кстати, если уж заниматься поисками «истоков», можно было бы вспомнить и братьев Люмьер. Ведь их первые фильмы как раз и были «прямым кино» и ничем не отличались от съемок скрытой камерой хотя бы потому только, что люди того времени представления не имели о кинематографе и вид киносъемочной аппаратуры никак не влиял на их поведение.

Метод «прямой» киносъемки, следовательно, родился одновременно с кинематографом, и бесспорная заслуга Дзиги Вертова не в открытии метода, а в осознании его эстетического значения в киноискусстве.

Трудно согласиться и с рядом других утверждений участников симпозиума. Следует ли, ссылаясь на удачное использование какого-либо выразительного средства в ряде фильмов, делать вывод, что оно «целиком и полностью заменяет» все другие средства? А ведь английскому кинорежиссеру Эдгару Энстею пришлось на симпозиуме всерьез доказывать, что метод киносъемки с помощью скрытой камеры — только одно из многообразных средств современного киноискусства.

Правильно ли, увидев несколько удавшихся интервью, поспешно подвергать сомнению изобразительную природу киноискусства в том смысле, что ныне, дескать, «...в противоположность утверждению Дзиги Вертова «киноухо» занимает главенствующее положение перед «киноглазом», так как изображение в определенные моменты может «сыграть фальшиво», а звуковой процесс человеческого самовыражения гораздо ближе к тому, что думает человек, и одновременно ближе к подлинности» (Марио Русполи).

Право же, все это смахивает на фетишизацию «новых форм», на попытку возродить нормативную эстетику лишь в новом аспекте, на этот раз применительно к опыту «прямого кино». Поэтому нельзя не согласиться с чехословацким искусствоведом А. Лиемом, который даже несколько встревожен ходом событий.

— Опасность, — говорит он, — заключается в том, что эстетика «прямого кино», опирающаяся в значительной степени на технические открытия, имеет тенденцию к самолюбованию, к тому, чтобы ее принимали за решение всех серьезных проблем истинного искусства.

Мы присутствуем при явлении, сходном с теми, которые имеют место в других областях художественного творчества в момент открытия новых выразительных средств. Было бы неправильно отрицать, что сделанные открытия внесли известный вклад в литературу и живопись. Но столь же неправильно было бы утверждать, что только в этом заключено будущее искусства и литературы и открытия средств выражения будут иметь решающее значение или, другими словами, что отныне все, что существует вне этих сфер, стало бессмысленным, устарело.

Задаешь себе вопрос: почему проблемы эстетики «прямого кино» стали основным содержанием дискуссии на симпозиуме, посвященном киносъемке в трудных условиях? Дело, говорят, в том, что эта эстетика «...опирается в значительной степени на технические открытия», то есть на 16-*мм* пленку, на бесшумные синхронные кинокамеры и портативные магнитофоны, как говорил один из операторов.

Эта новая техника несомненно оказала влияние на современное киноискусство. «Прямое кино», так же как это было в период рождения кино немого, открыло перед образной кинопублицистикой новые возможности «охвата действительности, такой, какая она есть», будь то в кинорепортаже или кинофельетоне, в киноанкете или киноинтервью. Но если напомнить о теме Московского симпозиума — киносъемке в трудных условиях,— то придется сделать вывод, что обсуждение

методов «прямой» киносъемки с помощью скрытой камеры заняло неоправданно большое место.

Несомненно, такой метод имеет свои специфические трудности. Но разве организованная киносъемка или съемка в павильоне не имеют своих специфических трудностей? И кто может сказать, что труднее?

Это подтверждают и кинофильмы, которыми энтузиасты «прямого кино» иллюстрировали свои доклады. В большинстве это документальные кинонаблюдения, снятые и озвученные синхронной аппаратурой, которые, по справедливому замечанию А. Тринона (Бельгия), «не имеют самостоятельного эстетического значения, несмотря на благие намерения их создателей. В фильмах явно проступают черты любительства и сказывается отсутствие профессионального опыта». Если же говорить о трудностях, то подобные фильмы действительно заставляют задуматься, но не столько о трудностях съемки, сколько о трудностях их восприятия зрителями.

Приходится поэтому сожалеть, что увлечение «прямым кино», которому были посвящены почти все доклады кинодеятелей западных стран, заслонило на симпозиуме другие аспекты проблемы, имеющей поистине огромное значение для документальной и научной кинематографии.

Между тем сообщения советских специалистов: профессора М. Пешкова — «Новый метод киносъемки живых микроорганизмов» и инженера А. Сахарова — «Опыт киносъемки в космосе» — могли бы послужить основой для интересного разговора о новой технике кино как средстве вторжения в еще не изведанные области познания природы. Интересный материал для обсуждения могли дать и короткометражные фильмы, представленные на Международном кинофестивале, например японская лента об олимпиаде в Токио или канадская — о велосипедных марафонских гонках. В этих фильмах по-новому, весьма оригинально и выразительно была использована телеоптика для крупноплановой съемки движущихся объектов.

Если для игрового и даже для документального кино новая техника, помогающая работать в трудных условиях, является только одной из многих одинаково важных проблем, то для кино научного это проблема номер один. Здесь съемки в трудных условиях являются основным и обязательным условием, открывающим возможность вплотную подойти к событиям, совершающимся на переднем крае современной науки.

Замедленная и ускоренная киносъемка; ультраскоростная аппаратура, дающая до 500 миллионов снимков в секунду; съемка в ультрафиолетовых и инфракрасных лучах, с помощью обычных и ультрамикроскопов; фотоконтрастный и люминесцентный методы киносъемки; кинорентгеносъемка и метод получения на экране изображений, рисуемых потоком электронов в электронных микроскопах — таков далеко не полный перечень средств, которые числятся в арсенале научного кино, средств, еще, к сожалению, мало используемых и недостаточно разработанных.

Революция в науке и технике вызвала огромный интерес к научным проблемам среди самых широких масс. Даже далекие от науки люди все чаще обращаются к научному кино, чтобы получить ответ на волнующие их проблемы. Но рассказать с экрана о многих явлениях, происходящих в науке, не так-то просто.

Современный зритель изменился чрезвычайно, его любознательность — уже не любознательность школьника. Он требует таких фильмов, которые, обобщая научные факты, рассказывали бы о том, чем живет и дышит современная наука, отражали бы авторскую точку зрения на предмет популяризации, активно формировали мировоззрение. Зритель уже не хочет видеть в авторах фильма лекторов, терзающих в руках мелок, он ждет, чтобы они заговорили с ним как равные с равным, как люди, которые умеют видеть широко, изучать глубоко, мыслить самостоятельно.

Вот тут-то и возникает необходимость говорить об огромных возможностях и перспективах «прямого кино» в научной кинематографии уже не только как о проблеме новой техники, а прежде всего как о проблеме эстетической. Ибо источник эстетических достоинств научно-популярного кино может ведь скрываться и в способе освоения научного материала.

Сам по себе метод «прямой» киносъемки, то есть непосредственного кинонаблюдения за явлениями природы или за ходом какого-либо научного эксперимента, не является в научном кино новомодным открытием, а издавна используется как материал в научно-популярных фильмах. Дело лишь в том, что по изложенным выше причинам этот метод достоин большего внимания, а его эстетические возможности — специального изучения.

Было время, когда самые сложные вопросы кинопопуляризации решались лишь с помощью мультипликации. Средство это, что и говорить, могучее, особенно когда речь идет о процессах, скрытых от глаза: о взаимодействии частей механизма, о процессах, происходящих в недрах земной коры, метаморфизме горных пород и т. д.

Чтобы избежать возможных недоразумений, хочу подчеркнуть — я за мультипликацию, хорошо выполненную и уместную, помогающую раскрыть научное содержание. Но только не во всех фильмах.

«Прямое» кинонаблюдение за научным поиском создает в зрительном зале «эффект присутствия». Мультипликация же может свести на нет подобные усилия авторов. Даже самая хорошая мультипликация—это всегда лишь иллюстрация процесса, а не сам процесс. Следовательно, богатые выразительные возможности мультипликации могут помочь там, где, сообщив те или иные знания, та же мультипликация станет помехой, если мы добиваемся от зрителя познания через «эффект присутствия».

В искусстве научной кинопопуляризации изображаемые явления должны обладать непосредственной достоверностью. Если режиссер переносит на экран какое-либо событие, конкретную личность, картину природы и сцену в научной лаборатории, то их воспроизведение на экране должно быть убедительным и не вызывать сомнений в достоверности раскрываемых явлений. Вначале зритель должен поверить изображаемому, а потом уже, вместе с авторами фильма, полюбить или возненавидеть, почувствовать гордость за человека, покоряющего природу, или просто испытать удовлетворение от самого факта познания.

В фильме «Редеют облака» («Моснаучфильм»), посвященном управлению погодой, надо было рассказать о том, как образуется град в облаке. Но как это сделать? Проще всего было нарисовать облако и заставить мельчайшие, также нарисованные, капельки тумана «наглядно» сконденсироваться в крупные ледяные зерна града. Зрителю все было бы ясно, но не вызвало бы его любопытства, искренней заинтересованности в том, что происходит на экране. И авторы фильма поняли это. Они повели зрителя в научную лабораторию, где создаются (в особых камерах) искусственные облака. Авторы позволили зрителю самому рассмотреть (с помощью микроскопа) происходящие там таинственные процессы, связанные с градообразованием, с выделением колоссальных энергий. Зритель этого фильма включается в научный поиск, волнуется вместе с учеными-исследователями и уходит из зала с благодарностью к авторам, давшим ему возможность ощутить радость познания через «эффект присутствия», то есть, в конечном счете, через сопереживание.

Здесь мы подходим к рубежу, где происходит сближение двух способов познания мира, находящихся, казалось бы, на разных полюсах,— научного познания с познанием художественным, кино исследовательского с киноискусством.

Отсюда не следует, конечно, что отныне все научные фильмы надо снимать только методом «прямого» кинонаблюдения. Такой вывод был бы еще одной данью нормативной эстетике и стал бы настоящим бедствием для научно-популярной кинематографии. Само по себе «прямое кино», или метод кинонаблюдения, ничего не «сближает», оно дает нам лишь бесстрастную фиксацию действительности, все остальное зависит от позиции художника, который этим методом пользуется.

Кинематографисты Исландии показали на IV Международном кинофестивале в Москве короткометражный фильм «Рождение острова». Фильм создан на материале длительного кинонаблюдения (с самого лета) за подводным вулканическим извержением, в результате которого над поверхностью Атлантического океана поднялся новый остров. Кинонаблюдение велось с чисто научными целями, но кинематографисты, проводившие кинодокументацию, сумели взглянуть на происходящее не только глазами ученых-сейсмологов, но и глазами художников — они засняли и включили в фильм материал, который не только впечатляет и удивляет, но и вызывает восхищение грозной красотой разбушевавшейся стихии, вызывает гордость за ее отважных исследователей.

В этом фильме налицо сближение научного и художественного познания действительности.

Аналогичного результата добился в свое время и французский кинорежиссер Жан Пенлеве, который использовал для создания научно-популярного фильма «Морские ежи» материалы уникальных кинонаблюдений.

Да и такие широкоизвестные фильмы, как «Встреча с дьяволом» Гаруна Тазиева или «Мир тишины» Жака Кусто, есть результат не только длительного кинонаблюдения в трудных условиях вулканических кратеров и в подводных глубинах, но и тщательного отбора материала с точки зрения его эстетической выразительности.

Эти фильмы убедительно, как нам кажется, подтверждают мысль, что «прямое кино» само по себе вовсе не является «эстетикой действительности», как это утверждали некоторые зарубежные участники симпозиума. Оно весьма перспективно в руках художника, но только как одно из средств, помогающих ему в освоении действительности, соответственно своим эстетическим устремлениям, своим взглядам на мир.

Для научного кино «прямая» киносъемка также только одно из средств, позволяющих приблизиться к синтезу науки и искусства, о котором мы все мечтаем.

Г. ФРАДКИН

Прав ли Ричард Ликок?

Симпозиум о киносъемках в трудных условиях, проводившийся в рамках IV Международного кинофестиваля в Москве, дал обильную пищу для размышлений о методе съемок скрытой камерой, а главное, о возможных последствиях чрезмерного увлечения этим методом для документального кино.

Именно эта проблема заняла, пожалуй, самое большое место в докладах и выступлениях участников симпозиума.

Есть много аспектов этой проблемы, и мне кажется, что некоторые из них, может быть, являются самыми существенными.

В выступлении английского режиссера Эдгара Энстея прозвучала тревога по поводу роли и места режиссера в современном документальном кино, так широко использующем в последние годы метод съемок скрытой камерой.

Ссылаясь на работы американского кинодокументалиста Ричарда Ликока и его последователей, Эдгар Энстей поднял очень важный вопрос: «...режиссеру снова должны быть предоставлены те права которыми он пользовался на заре кинематографа, потому что сейчас роль режиссера принижена, так как режиссеры не имеют возможности по своему усмотрению руководить съемкой фильма».

Для такой тревоги за судьбы режиссерского художественного и организующего начала в документальном кино есть немало оснований.

В докладе, краткое изложение которого опубликовано газетой «Советская культура» (№ 97 от 17 августа 1965 года), Р. Ликок так декларирует свое творческое кредо: «...надо на съемке не заниматься режиссурой, а стремиться заснять событие таким, как оно произошло». В другом месте доклада Р. Ликок пишет еще решительнее: «Мы хотели бы ликвидировать режиссера, обычные съемочные группы, освещение и все, что может скрыть ту правду, которую мы хотим снять».

Но Р. Ликок не только стремится «ликвидировать режиссера». Э. Энстей утверждает, что, поскольку Ликок сам занимается монтажом, он выбирает кадры и затем монтирует окончательный вариант фильма. Но в монтаже видно, что кадры были сняты без разработанного сценария.

Итак, документальное кино не только без режиссера, но и без сценария.

Если речь идет о произведениях документального киноискусства, об их общественном содержании, а не только об экспериментах или забавах со скрытой камерой, то все это выглядит достаточно серьезно и действительно не может не вызвать тревоги за развитие документального кино, за его судьбу.

Самое серьезное заключается в том, что антирежиссерская, антидраматургическая тенденция, возводимая в абсолют апологетами скрытой камеры, прикрывает свои теории и практику знаменами «киноправды». И на этом, пожалуй, стоит прежде всего остановиться. Действительно ли фильм, снятый скрытой камерой, как «поток жизни», несет в себе всю правду действительности?

Сам Ликок, хотя и не прямо, все же отвечает на этот вопрос. «Советская культура» почему-то опустила это важное место в его докладе. Вот оно: «...оператор обязан участвовать в монтаже. Отбор играет огромную роль. Задача монтажа заключается в том, чтобы выявить генеральную линию события истории, о которой бы рассказывалось, оставаясь верным действительности. Но, разумеется, это никогда не будет в с я, в с я полностью снятая действительность, вся правда».

Это очень существенное признание Р. Ликока. В нем как раз заключаются противоречивость, непоследовательность его позиции.

Как бы ни ратовал Р. Ликок за ликвидацию режиссера во имя правды на экране, но если оператор сам монтирует фильм, то есть занимается отбором материала, то тем самым он берет на себя функции режиссера на очень важном этапе работы над фильмом.

На вопрос о правде документального фильма прямой ответ дает автор другого доклада — «Прямое кино» в Бельгии» — А. Тринон: «Подлинность так называемого «документального» фильма, в сущности, полностью зависит от добрых намерений режиссера, который утверждает через свое произведение: вот что я видел. Но видел-то он совсем не то, что показывает. То, что он показывает, представляет собой преобразование того, что он видел». И чтобы не оставалось уже никаких сомнений, А. Тринон далее ставит все точки над «*i*»: «Каждый фильм есть в первую очередь отражение выбора киноработником того, что он хочет снять в качестве правды».

Это как раз и относится к Р. Ликоку, поскольку он в одном лице совмещает одновременно кинодраматурга, режиссера и оператора, и все-таки всей правды он в своем фильме не показывает.

Что же принципиально меняется при ликвидации режиссера? Да ничего.

Не может не вызвать возражений и нигилистическое отношение, которое проявляют к сценарию адепты метода скрытой камеры.

Нет нужды доказывать значение драматургии для документального кино. Можно, конечно, спорить, **какой** должна она быть применительно к теме и жанру фильма. Но необходимость драматургии всем деятелям советского документального кино представляется бесспорной. И если говорить о слабостях многих советских фильмов, то они как раз лежат в недостатках их драматургической основы.

В этой связи, крайне интересной и, я бы сказал, поразительной по своей проницательности, является мысль Бернарда Шоу, изложенная им в речи, произнесенной еще в 1929 году в Королевской Академии драматического искусства в Лондоне:

«Если вы видите жизнь только такой, какой она является вам, она покажется на редкость бессмысленной штукой. Это все равно, что пройтись с киноаппаратом по Стрэнду или Пиккадилли, крутя беспрестанно ручку, а затем продемонстрировать полученный фильм и сказать: «Вот какова жизнь, вот каковы вокруг нас люди». Но у одних людей трагическая судьба, а с другими происходят комические истории... А вы, посмотрев фильм, скажете: «Да я ничего не вижу здесь, кроме толпы людей, бессмысленно снующих взад и вперед». А драма (то есть драматургия. — *Г. Ф.*) может делать и действительно делает вот что: берет это бессмысленное, беспорядочное зрелище жизни, которое ничего для вас не значит, и вносит в него разумный порядок и организует все так, чтобы заставить вас думать обо всем гораздо глубже, чем вы когда-либо мечтали думать об известных вам реальных происшествиях, которые вам случалось видеть. Вот что такое драма, вот в чем ее огромная общественная миссия».

Право, это звучит более убедительно, чем ссылка Р. Ликока на Л. Толстого, который на заре кинематографа в 1908 году, придя впервые на киносеанс, воскликнул: «Теперь мы сможем запечатлеть русскую жизнь такой, какая она есть на самом деле. Нам теперь нет нужды придумывать истории». Как ни приятно это для нас звучит, все же следовало бы понять, что высказанная после первого знакомства с кино мысль великого писателя и драматурга является не более чем парадоксом, совсем в духе Б. Шоу. Кто сегодня может сомневаться в том, что разумная (как угодно оригинально построенная) драматургическая выстроенность материала может помочь идейному осмыслению фактов действительности, может выявить общественную позицию художника, его мировоззрение. Это главное условие для создания документального фильма, стремящегося отразить подлинную правду действительности.

Конечно, не следует пренебрегать методом «скрытой» съемки. Более того, мне представляется, использование скрытой камеры может быть очень плодотворным в фильмах, где тема органически этого требует.

Когда думаешь о причинах увлечения скрытой камерой, которая дает на экране естественное, непринужденное поведение людей, то кажется, что это увлечение является следствием своеобразной реакции на утвердившийся в документальном и научном кино «стиль» съемок людей, которых режиссура заставляет играть перед камерой.

Сегодня в документальных фильмах действительно нельзя уже мириться со строго выверенной, я бы сказал, с хрестоматийно выверенной композицией кадра, оставляющей впечатление нарочитости мизансцены, где люди неестественно скованы или неестественно развязны.

Еще хуже обстоит дело, когда режиссер заставляет своего документального героя «думать» на экране. Сыграть думающего человека, по моему разумению, под силу только очень талантливому актеру. Но и для него, вероятно, это одна из самых трудных актерских задач.

Вот, в частности, где метод «скрытой» съемки может дать так нужный нам жизненно достоверный художественный результат.

Но нельзя все-таки превращать скрытую камеру в универсальное средство отражения жизни на экране. Как часто мы видели в фильмах зарубежных, и не только зарубежных, документалистов, стремление «поймать» в поведении людей момент, когда проявляются не лучшие стороны человеческой натуры. В этих случаях, право, испытываешь чувство неловкости, словно ты случайно заглянул в окно чужой квартиры или ненароком прочитал чужое письмо. Даже в талантливых фильмах голландского режиссера Берта Хаанстры скрытая камера нередко пользуется «запрещенными приемами».

Скрытая камера — это очень острое оружие документалиста. Она требует осторожного с ним обращения, огромного такта. Следует все-таки помнить, что сам по себе факт — не есть еще правда жизни. Сделать документальный фильм подлинно правдивым произведением искусства могут идейный замысел, мастерство кинодраматурга, режиссера, кинооператора, сознающих свою общественную миссию, ответственность перед зрителем.

И в теории и в практике наши кинодокументалисты должны такую свою позицию противопоставить псевдообъективной фиксации «потока жизни», вытекающей из творческого кредо Ричарда Ликока и его последователей.

Что мешает студиям?

Роман ГРИГОРЬЕВ:

Я внимательно прочитал предложения В. Микоши, Л. Кристи и Г. Фрадкина о договорной системе. Я поддерживаю ее, хотя сомневаюсь в ее реальности в ближайшее время. И все же нужно уже теперь тщательно и продуманно готовиться к этому.

Главное, что меня смущает: работники кино, создающие свои произведения в большом коллективе, не могут долгое время быть вне коллектива. Это трудно.

Поэтому у меня есть такая мысль: а что если сосредоточить творческие кадры, в данном случае документалистов (естественно, боеспособных), при нашем творческом Союзе? Из средств Союза творческие работники между договорами будут получать минимальный фикс. Ведь начало уже сделано, Союз на свои средства направляет в творческие командировки для ознакомления с материалом, изучения объектов режиссеров, операторов, сценаристов, хотя фильмы потом будут сниматься в соответствии с планом студии и на средства студии.

Может быть, учитывая это предложение, следовало бы сделать так, чтобы Союз получал какие-нибудь отчисления от проката, от авторских? Во всяком случае, это решит проблему «неприкаянности», связи с коллективом в промежутках, свободных от работы на студиях.

Главный довод в пользу договорной системы — отделить талантливых от неталантливых. Ибо «серые, бесцветные картины создаются неталантливыми людьми» (Л. Кристи).

Это справедливое утверждение.

Но, мне кажется, дело не только в этом. Сложившаяся обстановка, когда к документальному кино применяется критерий кинохроники, когда информационность поглотила образность, привела к тому, что многие просто занимаются не своим делом. Ведь хороший газетчик, хороший репортер, хороший журналист, прекрасно делающий газету,— это еще не писатель. От этого он, правда, не становится хуже как журналист, но все равно он делает газету, а не литературу. У нас же появились мастера на все руки. Режиссер, ведомый редактором, может делать хороший киножурнал, ему за это честь и хвала, ему нужно дать высокую квалификацию в этой области. Но он лишен качеств публициста, таланта обобщения, способности художественного осмысливания действительности. И все же ему поручают большие фильмы. Все свалено в «одну кучу», да и загрузить людей надо. А как часто мы искусственно создаем «имена». Фильм, по существу, рождается усилиями автора, который приходит на выручку беспомощному режиссеру, не умеющему связать, сопоставить материал, объединить его в единую композицию. И все же лавры достаются ему — режиссеру.

А что если еще до введения договорной системы поставить всех на свои места?

Если пересмотреть существующие «профили» и, отделив документальное кино от кинохроники, произвести деловую перетарификацию, уточнить старые, ввести новые «должности»? Мне, в частности, видятся «должности» режиссера-монтажера и автора-режиссера, просто оператора и автора-оператора. Словом «автор» я не подменю сценариста. В слове «автор» в документальном кино я, скорее, вижу аналогию с определением «режиссер-постановщик» в художественном. Точно так же

Продолжение. Начало см. № 8, 10 за 1965 год.

как режиссер-постановщик, говоря словами Ленского, «...отвечает за все», является душой и ваятелем будущего фильма, что никак не принижает роли сценариста, точно так и автор — режиссер-документалист должен обладать мастерским умением видеть еще у старта уже как бы сложившееся в сознании произведение, хотя оно только снимается. Режиссер-публицист, он должен быть готов к любой неожиданности, к любому повороту рождаемого жизнью сюжета, к замене героев, должен уметь вместе с автором и без него совершенствовать, уточнять драматургию произведения. Это же, может быть, в несколько меньшем масштабе относится к оператору. Документальный фильм можно доверить только режиссеру и оператору, владеющим качествами публицистов, и такой профиль кинопублицистов надо развивать, воспитывать в документальном кино.

Разделение хроники и документального кино поможет соответственно расставить, правильно использовать творческие силы. Кто-то из операторов и режиссеров-монтажеров свяжет свою судьбу только с периодикой; другие, кому это по силам, предпочтут фильмы.

Произойдет естественный отбор, который будет закреплен договорной системой.

Создание специальной студии документальных фильмов, где сосредоточатся кадры кинопублицистов, серьезно, вдумчиво работающих над фильмами, поиском различных новых форм и жанров, поднимет престиж, возродит значение студии именно как центральной.

Вся эта студия, огражденная от текучки и, категорически, от заказных фильмов (Комитет должен подумать о специальных студиях заказных фильмов), подчеркиваю, вся студия станет лабораторией творческих экспериментов. Она должна обладать правом и возможностями приглашения на отдельные фильмы талантливой молодежи из других, местных, национальных студий. Она станет своеобразной творческой школой для них.

Решая проблему кадров, надо иметь в виду и литераторов, создающих сценарную основу будущих фильмов. Сейчас идет погоня за именитыми авторами.

Руководству (дирекции студии, управлению, Комитету) торжественно преподносят «на блюде» договор, подписанный крупным писателем, а затем на помощь берут сценариста-профессионала, знающего документальное кино, и он-то и делает сценарий. Давно пора откровенно сказать, что именно эти сценаристы-кинопублицисты, сделавшие не один отличный фильм, и есть крупные литературные имена в документальном кино, нужные ему как воздух. А писателя, приходящего на один фильм по зову студии, или режиссера не надо развращать нетребовательностью, мол, нам он нужен лишь, как «генерал на свадьбе».

Весь жизненный опыт писателя — его знание материала, его мастерство драматурга, его умение заглядывать в «душу» человека, находить факты и объединять их в стройную композицию произведения — все это режиссер должен уметь «взять», максимально использовать.

Нужно резко изменить условия работы литератора в документальном кино. Он должен быть включен в группу, создающую фильм, на весь период его производства. В авторском договоре важно предусмотреть, в частности, оплату поездок сценариста на места съемок.

Когда я говорю о разделении документального фильма и кинохроники, я вовсе не думаю о том, что последняя должна быть передана телевидению. Мне не понятно, почему нужна «единая система фототелекиноинформации».

А не правильнее ли предоставить каждому заниматься своим делом и делать это обязательно хорошо?

Конечно, информационные функции телевидение выполняет быстрее, чем кинохроника. Поэтому кинохронику можно было бы освободить от информации о текущих событиях. Но это должно делаться в разных районах страны по-разному, ибо не везде, особенно в сельских районах, все население охвачено телевидением.

Но разве и при самом широком, всеобщем охвате телевидением в кинотеатрах не должно быть кинохроники?

Недавно я пробыл месяц в Эстонии. Это одна из небольших наших республик, думаю, что почти все ее население, даже на отдаленных островах, смотрит телепрограммы. И все-таки на каждом из пяти сеансов в местных кинотеатрах, которые я посетил, на каждом из двенадцати сеансов в доме отдыха, где я жил, были киножурналы «Новости дня» или «Советская Эстония». И без них уже сеанс немыслим, без них зрителю будет просто не по себе.

Известно, что радио приносит новости много раньше газеты; открывая газетные страницы, мы уже обо всем главном знаем из радио, и все же без газеты мы не можем обойтись. А затем, узнав многое из газет, читаем об этом же, уже в иных ракурсах, в «Огоньке», «Неделе» или другом журнале. Одно другого не исключает, а дополняет, и есть большая часть граждан нашей страны, которая впитывает в себя информацию по всем этим потокам: радио, газеты, журналы и, добавим, телевидение, кинохроника. А к кому-то доходит только один поток, и слава богу, что они различны и многообразны, эти потоки.

Кто же будет делать кинохронику для киносети? И почему ее должны делать на телевидении?

Что за мания все укрупнять, все объединять? Телевидение передает часто спектакли, но не отдают же телевидению МХАТ или другой сложившийся коллектив.

Почему же нужно разрушать кинохронику и сливать ее с телевидением?

Нужно другое, нужно, имея в виду существование телевидения, менять облик, характер кинохроники, киножурналов.

Это должна быть не повторяющая телевыпуск информация о текущих событиях, а более глубокий и более авторски индивидуальный показ жизни, людей, их дел и дней.

Это могут быть киножурналы — обозрения различных областей нашей жизни журналы-анкеты, фельетоны, поднимающие интересные, острые проблемы, общегосударственные и местные.

Это могут быть киноразмышления на моральные темы, киносборники о людях, видовые журналы. Это может быть ежемесячное обозрение важнейших событий в нашей стране и за границей.

Ведь на наших глазах меняется облик газет, литературных журналов, радиопередач, пробуются новые формы, утверждаются свежие творческие позиции, а кинохроника разговаривает со зрителем языком, разработанным десятилетия назад.

Поэтому и третируют ее, бедную, и хотят под маркой объединения с телевидением просто ее ликвидировать. А творческие кадры забрать в телестудии.

Но это можно сделать и без ликвидации кинохроники, часть кадров действительно может перейти в телевидение, укрепить его.

Кинохроника же, ведущая бесценную образную летопись нашей жизни, останется и принесет немало удовольствия, радости миллионам зрителей, ежедневно заполняющих кинотеатры.

К сожалению, многое упирается в уровень руководства документальным кино. Здесь много консервативного, неподвижного. Документальным кино нельзя руководить так же, как игровым. Здесь нужно больше оперативности, больше динамизма. Любой, самый маленький, но удавшийся, свежий фильм немедленно должен получить поддержку. Должны быть налажены общение студий, обмен опытом, взаимная информация, выпуск обобщающей творческую практику литературы. Руководители документального кино должны чаще бывать на студиях, смотреть материалы, подсказывать, советовать в ходе производства. Ведь создается киножурналистика, кинопублицистика, связанная с биением пульса дня, пульса эпохи!

А в комитетах царит спокойствие. Медленно и тягуче утверждается очередной темплан. Медленно и тягуче утверждается новая, рожденная жизнью тема.

Иногда «для порядка» проводятся итоговые совещания, подготавливаются даже предложения, и все это остается на бумаге.

Никакая перестройка, производственная, организационная, не принесет желанных результатов, если не произойдет перестройки внутри нас самих, внутри тех, кто держит в руках кинокамеру и проводит долгие часы за монтажным столом.

Нужно изменить наш собственный взгляд на наше дело. Нередко даже у талантливых людей, настоящих кинопублицистов, живет инерция, мешающая творить искусство, а не информационную хронику.

Жизнь, со всеми ее сложностями, столкновениями, радостями и горестями, подменяется изображением «бодрячков». Индивидуальный взгляд на жизнь исчезает, и появляется некий всеобщий, универсальный — значит ничейный — взгляд. Так рождаются картины, одна стандартнее другой.

Режиссеры, почти как правило, предлагают своим товарищам на Худсовете так называемый немой вариант, а нередко и уже полностью законченный фильм, который на деле является «полуфабрикатом», сырьем, настолько в нем отсутствуют композиционная стройность, отточенность монтажного языка, чувство лаконизма, нет оригинальности мышления. Совершенно не используются современные средства кинодокументации жизни: динамические кинонаблюдения, шумы, речь подлинных людей.

Увы, этот упрек можно отнести и к нашим лучшим фильмам, созданным заслуженными мастерами. И бывает, не поймешь, что это — недостаточность мастерства или просто безответственность?

Может быть, именно это больше всего принижает наше искусство, делает его бескрылым, вялым, ремесленным.

Поэтому параллельно должны проходить два процесса: коренная производственно-творческая перестройка, улучшение руководства и улучшение, перестройка нас самих, овладение одновременно и основами и высотами мастерства.

А. МЕДВЕДКИН:

Если суммировать все, что говорится и пишется о современном состоянии нашего документального кино, то особых разночтений обнаружить нельзя. Чувство глубокой неудовлетворенности документальными фильмами последних лет разделяют все, кому дорого искусство образной публицистики. И если время от времени появляется одно-другое интересное произведение, согретое глубокой, взволнованной мыслью и плодотворным творческим поиском, — горестного вывода это не меняет! Лицо нашей студии сегодня определяют не эти редкие удачи, а поток скучных, хотя и хрестоматийно «правильных» картин.

Сейчас почти всем уже ясно — нужно создать такие условия, при которых «процветание» на потоке серых фильмов станет невозможным и не будет гарантировать спокойного (читай — материально обеспеченного!) существования ни творческим работникам, ни руководителям студии, одинаково отвечающим за то, что они производят.

Однако меня тревожит попытка моих друзей упростить эту труднейшую проблему и найти легкий выход в паллиативных нововведениях. Нельзя же, в самом деле, рассчитывать, что только один перевод режиссеров на договорную оплату принесет расцвет документальному киноискусству.

Не так все просто! Тормозом в нашем развитии стали организационные формы, складывавшиеся десятилетиями, имевшие в свое время резон, а сегодня безнадежно устаревшие.

Поэтому, мне кажется, нам может помочь только комплекс радикальных перемен на всех главных позициях, определяющих уровень нашей творческой жизни.

И здесь уместно подчеркнуть, что мы не являемся каким-то исключением в хозяйственной и культурной жизни нашей страны. Трудности у нас те же. И уж если промышленность сегодня отказывается от фетишизации «вала», можем ли мы сохранить отжившую «валовую» практику в сфере художественного творчества?

Разве сам факт появления применительно к произведениям искусства такого термина, как «продукция», не характеризует определенные, чуждые художественно-

му творчеству тенденции? И уж раз речь зашла о смысле слов, то и понятие «студия» мало соответствует сегодня обстановке, в которой создаются документальные фильмы. Сегодня для нашего коллектива больше подходит название «кинофабрика», а мы сами больше похожи на специалистов-техников, чем на художников.

Только комплекс решительных перемен принесет нам избавление от потока серых, посредственных фильмов.

Смелый идейный поиск, творческое дерзание — вот основа успеха фильма. Идейно-содержательная авторская мысль и неповторимая авторская интонация должны цениться руководителями студии превыше всего!

Творческие коллективы жили и будут жить самыми горячими проблемами нашей современности, и вряд ли стоит ставить под сомнение партийность трудных творческих поисков подавляющего большинства моих старых и молодых товарищей.

Скажем прямо, не всякому творческому работнику эти принципы по плечу. Значит, нужен и отбор и отсев. И главное — нужны настойчивое воспитание новой смены и подлинная забота о ее врастании в жизнь студии.

Только встав на этот путь, можно с успехом реализовать и прогрессивную форму перевода творческих работников на договорную оплату. Я голосую за это, так же как глубочайше убежден, что любая перестройка во многом зависит от смелого решения вопросов материального стимулирования.

Начиная с директора студии и его помощников и кончая рядовыми работниками студии — все должны нести материальную ответственность за серую картину и все должны поощряться за отличный фильм.

В. КАТАНЯН:

Разговор об организационной перестройке ЦСДФ, конечно, своевремен. Многие и многие беды документального кино связаны с несовершенством и консерватизмом существующих организационных форм... Но я не сторонник поспешных экспериментов. Легко наломать дров и скомпрометировать самую лучшую идею.

В частности, мне кажется, что такую серьезную реформу, как перевод режиссуры на договорную систему, нужно всесторонне обдумать. Тут нужно координировать соображения творческих работников, экономистов, плановиков, финансистов, организаторов производства. Без тщательно подготовленной экономической базы, которая обеспечивала бы и творческие и финансовые интересы и режиссеров и студии, отказываться от штатной режиссуры, мне кажется, нельзя. Трезво рассуждая — для такой перестройки нужны будут специальные постановления высоких государственных инстанций, которые санкционировали бы другие лимиты пленки, иные сроки производства, новую систему оплаты труда, предусматривающую материальное обеспечение режиссуры на время перерыва между постановками и на случаи болезни. Может быть, некоторым мои соображения покажутся чрезмерно «приземленными», но фильмы делают люди. И если все перемены затеваются для того, чтобы эти люди работали лучше, то надо предусмотреть и все условия, благоприятствующие творческому процессу.

Наконец, как решить такой важнейший вопрос: от кого будет зависеть приглашение на договор того или иного режиссера, как оградить выбор творческих работников от субъективизма?

Дело чрезвычайно тонкое!

Однако, выжидая перемен, застыть в сегодняшней структуре студии тоже нельзя. Нынешняя система не способствует развитию искусства (именно искусства) документального кино. Поэтому я считал бы нужным, не мешкая, провести некоторые реформы, вполне реальные и достаточно на первое время эффективные.

Я совершенно согласен с Л. Кристи, который предлагает создать на студии два самостоятельных объединения — кинохроники и документальных фильмов. В штате

каждого из этих объединений должны быть директор, художественный руководитель и редакторат. Кстати, о редакторах. За последнее время настоящих редакторов — авторитетных творческих помощников сценариста и режиссера — на студии почти не осталось. А между тем мы остро ощущаем нужду в квалифицированном редакторе. И как раз редакторов в ряде случаев можно приглашать по договору. Я убежден, что этим могут заинтересоваться и литературные редакторы, и писатели, и журналисты. Например, у меня был такой случай. Однажды я просил К. Симонова написать сценарий. Он от авторства отказался, но заметил, что охотно участвовал бы в этой работе как редактор. Нет нужды доказывать, как выиграли бы наши фильмы, если бы мы имели таких умных и опытных советчиков. Так что о договорных редакторах стоит подумать.

Что же касается режиссеров и операторов, то, мне кажется, их надо оставить в едином штате. И пусть каждое объединение для той или иной работы будет привлекать нужных людей. Если же в этом штате окажутся люди бездарные, малоквалифицированные и в силу этого на них не будет спроса, то придется подумать об их трудоустройстве так, чтобы и искусство наше не страдало и люди нашли бы применение своих сил сообразно своим возможностям.

При разделении студии на два объединения нужно дифференцировать условия работы кинохроникеров и документалистов. Сейчас этого нет. Я считаю, что кинопериодике также нужны люди одаренные, мастера своего дела. Но сам жанр диктует иные требования. Если для кинопериодики крайне важна оперативность, то при создании документального фильма, поспешность вредна. Нужны и время для работы с автором, и поиски изобразительных решений, и особенно взыскательная работа над текстом. Практически для объединения документальных фильмов потребуются иные сроки, иные лимиты пленки, иные литературные гонорары.

И снова я затрагиваю «мелкую тему». Я хочу поговорить об ассистентуре. У нас остались только ассистенты по монтажу, ассистентов съемочных нет. Между тем этот вопрос может быть решен очень просто. Ассистентская работа для выпускников ВГИКа просто необходима. Она дает практические, производственные навыки. Знаю это по себе. Другое дело, что не надо растягивать этот этап на долгие годы, как это было с нашим поколением, но год-другой серьезной ассистентуры будет полезен и начинающему документалисту и кинопроизводству.

Таким образом, пока будем искать пути радикальной реорганизации (слияние кинохроники с телевидением, создание отдельной студии документальных картин, переход на договорные отношения с режиссерами и авторами-операторами), надо как можно скорее отделить кинохронику от производства собственно документальных картин, создав при этом более благоприятные условия для взыскательного творческого труда кинодокументалистов.

И. ВЕНЖЕР:

Как только на студии заходит разговор о необходимости перемен (а это понимают все), то беседа, как правило, делится на две части. Вначале все выдвигают множество смелых и интересных предложений, связанных с решительной ломкой устоявшихся организационных форм. Затем в строй вступают практические опасения и разговор из сферы творческой переходит на вопросы финансово-экономические. Энтузиазм угасает, и благие порывы сменяются неверием в реальную возможность плодотворных перемен.

Я не считаю себя достаточно подготовленной, чтобы досконально разобраться в экономических и финансовых проблемах, связанных с рентабельностью студии в случае ее реорганизации. Но я знаю, что у нас есть опытнейшие специалисты,

которые в результате основательных исследований найдут такие организационные формы, которые гарантируют материальные стимулы киностудии, ее руководству и творческим работникам. Важно только, чтобы товарищи, которым поручат эту работу, сбросили с себя груз привычных представлений, я бы даже сказала, догм о законах производства документальных фильмов. Именно многие из этих догм и стали тормозом на пути развития искусства документального кино.

Попытаюсь сформулировать мои представления о такой студии, на которой бы трудно было делать плохие картины. Ведь смысл обсуждения, начатого на страницах журнала «Искусство кино», смысл всех наших товарищеских бесед между собой вызван не желанием каких-то реформ ради реформ, а сознанием того, что фильмы, которые мы делаем сейчас, оставляют зрителей равнодушными, что так дальше работать нельзя.

Начну с второстепенного — с названия студии. По-моему, ее нельзя называть студией короткометражного фильма, как предлагают некоторые. Название должно быть более широким и в то же время точным: «Студия документального фильма». Это совсем не значит, что полнометражные картины должны стать основой программы. Нет! Но и они имеют право на существование. Важно другое — чтобы фильмы искусственно не растягивались. Ведь то, что иногда прелестно в одной части, непереносимо в двух-трех частях! И редко бывает наоборот. Но в иных темах художественно правомерен и неторопливый повествовательный тон.

Словом, для каждого фильма нужен сугубо индивидуальный подход, отказ от канонических норм и среднеарифметических процентов. На такой студии, которая мне мыслится, все должны быть движимы одним стремлением: увлечь зрителя, разбудить его мысль, вызвать в нем душевный отклик. Я не призываю к какой-то чистой развлекательности и отнюдь не собираюсь пересматривать высокие задачи документального кино как искусства образной публицистики. Именно образной публицистики, а не информационной дидактики, которая преобладает в большинстве наших картин.

Мне все равно — будет ли желанная мною студия под одной крышей с кинопериодикой, будет ли она иметь общую с кинохроникой администрацию или отдельную. Пусть это, как я уже сказала, решают организаторы производства. Мне важно, чтобы была создана наиболее благоприятная обстановка для преодоления того стандарта, того конвейерного потока, который укоренился на студии.

Естественно, что в поисках выхода речь заходит о повышении требования к создателям фильмов, к их идейному, интеллектуальному уровню, к их одаренности, мастерству. Один из возникших вариантов — отказ от штатной режиссуры и переход на договорные отношения.

Это предложение, как выясняется, вызывает немало споров. Сторонники этой реформы правильно полагают, что приглашение режиссеров на отдельные картины будет на пользу нашему искусству. Именно при такой системе возможен индивидуальный подход к каждому фильму. Тут можно добиваться совпадения темы фильма, его жанра с художественными склонностями того или иного режиссера, особенностями его таланта, его темпераментом. Можно свободнее привлекать новых людей, дебютантов. Больше будет простора для поисков, экспериментов. Наконец, и режиссура вынуждена будет творчески мобилизоваться. Раз, другой не оправдаешь надежд, и никакой опыт, «имя» не заставят студию вновь пригласить этого режиссера.

Конечно, как при всякой организационной ломке, неизбежны некоторые ошибки, издержки. Но на это надо пойти. Зря только товарищи волнуются, что не будет полной загрузки, что могут быть длительные перерывы. По моим подсчетам, возможно, не абсолютно точным, всем творчески активным людям, мастерам своего дела, работы хватит. Другое дело — не будет твердой уверенности, что тебя «загрузят» во что бы то ни стало, не взирая на то, насколько это плодотворно для дела. Конечно, кто-то в результате истинно творческого соревнования отсеется. Но ведь и сама реорганизация вызвана тем, чтобы освободится от потока серых, трафаретных фильмов, то бишь от людей, их делающих.

Что же касается опасений, что в результате перехода на договоры будет работать одна и та же «обойма», что здесь не миновать личных пристрастий, то это чисто обывательские тревоги, обычно сопутствующие всяким радикальным переменам. Еще не решены новые формы, еще не создана новая студия, а уже возникает недоверие к будущему руководству.

Да и кто сказал, что распределение тем и приглашение режиссеров будут зависеть от одного человека? Я представляю себе, что это действительно очень ответственное дело будет осуществляться рабочей коллегией, в которую кроме директора студии будут входить главный редактор, художественный руководитель, группа писателей, журналистов, режиссеров и операторов, чей авторитет и объективность неоспоримы. Наверно, в дальнейшем практика внесет какие-то коррективы, но начинать новое дело с заведомым предубеждением нельзя.

Сомневаюсь в другом: целесообразна ли полная изоляция мастеров документального кино от кинохроники? Если мы обратимся к истории советского документального кино, то увидим, что все наши мастера начинали свой путь на хронике, воспитывались на малых оперативных формах кинорепортажа. Эту школу должна пройти и наша молодежь.

Мы с режиссером Л. Дербишевой считаем очень полезным перемежать работу над документальными фильмами с кинопериодикой. Участие в событийных съемках, просмотры текущих материалов кинохроники оплодотворяют творчество документалистов, расширяют их политический кругозор, вводят во все многообразие жизни, подсказывают новые темы, рождают новые образы.

И мне кажется, что нет нужды при поисках новых организационных форм жестко отграничивать режиссера документального фильма от кинохроники.

Если нашим пожеланиям будет суждено стать производственной реальностью, то хотелось бы, чтобы новая структура давала больше самостоятельности руководству студии и чтобы оно, наше руководство, обрело искусство гибкого, подлинно творческого администрирования.

Такая творческая гибкость при подлинной партийной принципиальности крайне нужна при составлении тематических планов. Если мы хотим, чтобы тематический план был не только перечнем актуальных политических тем, но и художественным отражением многообразных процессов жизни, то основой плана должны стать заявки писателей и режиссеров. И пускай план строится с большими резервами.

При договорной системе и автор сценария и режиссер, зная, что его заявка включена в план и что этот фильм будет поручен именно им, смогут задолго начать подготовку к съемкам. Думаю, что договорная система позволит более продуманно, реально и взыскательно строить тематический план.

При разговоре о договорах многих смущает: как быть с молодежью. Вопрос ставится неверно. Была бы у нас многообещающая молодежь, а как уж ее включать в творческую жизнь студии, мы бы решили. Беда в том, что мало у нас молодежи. В отличие от художественной кинематографии мы не можем похвастать притоком новых сил. А он нам жизненно необходим. Если мы сейчас не займемся подбором молодежи, то через несколько лет документалисты окажутся перед фактом отсутствия творческих работников. Но мы мало об этом заботимся.

На нашей же студии работают три мастера — Копалин, Кристи, Кармен, являющиеся преподавателями ВГИКа. И не так уж трудно вместе с ними отбирать для студии наиболее способных студентов. Наивно думать, что институт выпускает готовых профессионалов, а профессионализм в нашем деле нужен так же, как и талант. Так что воспитание молодежи будет продолжено на студии. Я согласна с М. Шапровым, что вгиковцев надо принимать в штат на два-три года. Это будет некий испытательный срок. И здесь, конечно, будут какие-то издержки.

Но мы обязаны думать о будущем, вернее, мы обязаны его практически обеспечивать. И поэтому, сохраняя все лучшее, накопленное за истекшие годы, мы не можем фанатически держаться переживших себя традиций. Некоторые из них надо ломать. Иначе все наши благие пожелания останутся бесплодными.



Ст. РАССАДИН

Перед боем

Фильм Булата Окуджавы и Петра Тодоровского «Верность»* кончается там, где, казалось бы, только еще должен был начинаться фильм о войне и о молодых солдатах. Первый бой. На экране — все удаляющиеся и удаляющиеся силуэты. Это вчерашние курсанты и нынешние лейтенанты Юра Никитин и Сеня Мурга повели свои роты в атаку. На экране — дальние разрывы, и вдруг разрывы повисли в воздухе и силуэты замерли. Движущийся экран превратился в неподвижную фотографию, в стоп-кадр. Набежала надпись: «Конец».

Фильм рассказал нам и об интересном и о важном — хотя действие его происходит далеко от переднего края и герои его только еще готовятся жить (а может, умереть — ведь война), и никаких грандиозных событий в нем не происходит. Просто будни курсантского училища в сорок четвертом, просто дела и заботы семнадцатилетних ребят, еще не расставшихся окончательно с детством.

Но характеры ребят складываются не обособленно от жизни страны. Да это просто было бы невозможно. Хотя городок, где расположено училище,— островок тишины в военном океане, тишина эта более чем относительна, и от океанского гула не уйти. Война в каждой бытовой мелочи — в карте с флажками, в хлебе, который нарезают тончайшими ломтиками — не ломтиками даже, а пластинками, в том, что девочка Зоя трудится над школьной стенгазетой (куда как мирная картина), а из-под локтя ее выглядывает одно слово заголовка — «Смерть...», и лежат еще не наклеенные фотографии — на них фашистские виселицы.

Не в одном быте дело. Война образовала в жизни почти всех героев пустоты — горькие и невосполнимые. И капитан Иван Терентьевич, увидев вдруг эти самые фотографии, обрывает полушутливый разговор и резко выходит — оказывается, у него погибла вся семья. И у Юры Никитина погиб отец. И надрывно веселье вдовьей вечеринки (это эпизод из докурсантской еще, из эвакуационной жизни Юры Никитина). Гуляют на ней вдовы первых лет войны, и почти беспечная лихость частушки:

Эх, дайте мне путевочку!
Дайте мне винтовочку!
Всех фашистов соберу
На одну веревочку!—

сменяется другим, не по-частушечному трагическим напевом:

Продолжается война.
Я одна, одна, одна.
Я и лошадь, я и бык,
Я и баба, и мужик.

Вот среда, где мужают характеры двух дружков, двух будущих лейтенантов. Они разные — мальчишески одухотворенный, тонко и остро чувствующий Юра Никитин (В. Четвериков исполняет эту роль очень искренне и лирично) и более «земной», более самоуверенный, с озорным и нахальным — тоже по-мальчишески — взглядом Сеня Мурга, весело сыгранный А. Потаповым. Они разные, но словно уравновешивают друг друга, словно не существуют раздельно — старинный литературный прием. Так основательный Ламме Гудзак уравновешивал стремительного Тиля, удерживая его на реальной почве.

Детское в них пока неотделимо от взрослого (поэтому и в самом фильме драматизм неотделим от лирического юмора). Когда Никитин пытается до срока попасть на фронт — тут и зреющее желание мстить за отца, за Родину и совсем мальчишеская обидчивая надежда «доказать» насмешничающей Зое, что и он мужчина, что и он может

---

* Сценарий Б. Окуджавы, П. Тодоровского. Постановка П. Тодоровского. Операторы В. Костроменко, Л. Бурлака, В. Авлошенко. Художники В. Коновалов, А. Овсянкин. Композитор Б. Карамышев. Звукооператор В. Курганский. Редактор Е. Рудых. Одесская студия, 1965.

быть решительным. А Мурга снисходительно говорит Никитину: «Да ведь, поди, у тебя еще и девчонки-то не было» — и бахвалится своей немыслимой бывалостью: «А у меня была. Ох, как мы с ней на саночках покатались!.. У них горочка была во дворе, представляешь?»

Фильм вообще подчеркивает возраст своих героев — даже начальные титры выписаны старательным ученическим почерком, как по линеечке в две косых.

Фильм о тех, кому приходится из юности, почти из детства шагать в бой.

Но ощущение уходящей юности не только вызывает грусть. Оно в то же время заставляет еще раз, заново, с особенной, может быть, ясностью осознать прочность и могущество человеческих ценностей, простых и великих.

Юра Никитин, никак не решающийся познакомиться с Зоей, небрежно бросает Мурге: «В такое время какие-то мелочи». Впрочем, он и сам в это не верит, и для него это отговорка и оправдание. А мы-то тем более видим и понимаем: не мелочи.

И вот именно в такое время.

Нам особенно интересно следить за любовью Юры и Зои как раз потому, что для нас это чувство — противостояние войне. Что бы там ни было, а вот и в эту пору идет вечная юная любовная игра: с лукавством и неуверенностью, с притворным равнодушием и детской ревностью, с наивным хитроумием и чистотой. И пусть эта едва начавшаяся любовь оборвана войной, пусть не сбылись надежды только-только объяснившихся Зои и Юры видеться «каждое воскресенье... и каждое следующее воскресенье» — курсантов неожиданно отправили на фронт, — пусть даже мы не уверены, что они встретятся после войны,— все равно «прекрасное мгновенье» юношеской любви остановлено фильмом.

Зою достоверно и обаятельно играет Г. Польских; может быть, это лучшая роль молодой актрисы. Ее Зоя старается выглядеть солидной и неприступной и вдруг сбрасывает с себя степенность — так, что в ней естественно и разом проявляются и женственность и трогательная детскость.

Любовь Зои и Никитина окружена юмором, авторы не отказывают себе в удовольствии увидеть — и даже обыграть — комизм ситуаций, в которые попадают нерешительный Никитин и строгая Зоя. И в то же время они относятся к их любви бережно и серьезно — как и «взрослые герои» фильма: приветливо-усталая мать Зои и угрюмый, добрый капитан Иван Терентьевич.



«Верность». Г. Польских — Зоя, В. Четвериков — Юра Никитин

Проявление этой бережности — не только доброта, но и понимание, как необходимо человеку испытать все человеческое — любовь, дружбу, ревность — в любое время. И чем время тяжелее, тем необходимее.

Поэтому фильм не сбивается на милую и сентиментальную кинобеллетристику, любующуюся своими героями и легко идущую им навстречу. Для него все в жизни героев — и та же любовь — наполнено серьезным моральным смыслом.

...Юра Никитин — часовой на ночном посту — задержал женщину, выносившую с курсантской кухни среди объедков кусок мяса. Не воровку — это слово было бы здесь жестоким, а многодетную женщину, с отчаяния впервые решившуюся на «такое».

Он кричит ей, гневно сознавая свою правоту: «Если все начнем воровать!..» И вдруг видит ее жалкое лицо и слышит срывающийся, не верящий в избавление голос: «Ты не воронежский?» (Женщину играет В. Телегина, многое сумевшая сказать в своей крохотной роли.) И отпускает ее. За что и попадает «на губу».

Слова, которые Никитин прокричал женщине, правильные, но вот если бы он не пожалел ее, мы испытали бы к герою антипатию. Тем более что мы, зрители, поняли и горе и стыд этой матери, изболевшейся душой за детей.

В «Верности» вообще постоянно ощущаешь моральную суть всего происходящего — ве-



«Верность». А. Потапов — Сеня Муфга; В. Четвериков — Юра Никитин

роятно, и потому еще, что мы все время чувствуем причастность авторов к взгляду Никитина, мальчишески обостренному.

В эпизоде вдовьей вечеринки запоминается раненый лейтенант (Ю. Соловьев). Тут опять все непросто: он — фронтовик, вероятно, и в самом деле храбрый, но он неприятен нам. Он слишком уверенно распоряжается на вечеринке, слишком невнимателен к чужой беде, слишком упивается своим героизмом и тем, что «пострадал». Он действует просто и победительно: выпил, рассказал о своих подвигах, потанцевал для виду и, высмотрев девочку помоложе и покрасивее, увел ее. И Юра потерянно смотрит ему вслед. Не потому только, что эта девочка ему тайно нравилась. Дело и в другом — в обманутой мальчишеской влюбленности в героя, во фронтовика. Об этом писал когда-то и Евтушенко, рассказывая о таком же случае: «Наш взгляд, обиженный, колючий, ему упрямо не забыл, что должен быть он лучше, лучше, за то, что он на фронте был».

Невнимательным зрителям может показаться, что все это мелочи. Но в фильме это не мелочи, а слагаемые одного большого понятия «человек».

Человек, который всегда должен ощущать потребность любить, доверять, сочувствовать и встречать сочувствие; ощущать противоестественность жестокости — даже если идет война и ты вынужден убивать.

Понимание этого особенно важно для фильма об этой войне. Моральный конфликт человечности и фашизма был как раз в том, что фашизм делал жестокость нормой. Ему нужны были не только нерассуждающие, но и нечувствующие солдаты.

В фильме «Верность» понятия «человек» и «солдат» не разделяются, не существуют друг без друга.

Я говорил о лиризме фильма, о причастности авторов к оценивающему взгляду Никитина. Надо добавить, что причастность эта не декларативна, она присуща всему образному строю фильма, более того — словно бы органично присуща самой кинокамере.

Работа операторов В. Костроменко, Л. Бурлаки, В. Авлошенко хороша; по-видимому, приложил здесь руку и режиссер П. Тодоровский, сам только недавно оставивший эту профессию. Во всяком случае, в этом фильме можно угадать операторскую манеру снятых им «Весны на Заречной улице» и «Жажды».

Здесь стоит добавить, что это тот случай, когда оператор не напрасно изменил своей профессии — в кинематографе мы сталкиваемся с этим совсем не часто. «Верность» — фильм режиссерский; его лиризм, сплав юмора и драматизма, умение в потоке будней выхватить и утвердить поэзию, да и многое иное, о чем уже шла речь,— все это проявление своеобразной режиссерской индивидуальности.

А операторская работа хороша не одной профессиональностью. В лучших сценах фильма оператор снимает сопереживая.

Именно поэтому эпизоды, снятые всего-навсего профессионально, самые слабые в картине. Таковы служебные, проходные, а потому просто плохие кадры, когда камера показывает нам Никитина на учениях — то бросающим гранату, то режущим проволоку. И то, что эти кадры идут на звуковом фоне воинской присяги, лишь обнажает их бессильную иллюстративность.

Порой увлечение самой по себе фактурой и нескрываемое (во всяком случае, не скрытое) желание «показать мастерство» вредит выразительности — вспомним эпизоды, изображающие путь на фронт. Они не только чуть претенциозны, но и слишком затянуты. Это тем обиднее, что кадры эти важны именно как переходные от одной эмоциональной настроенности к другой. Эшелон с курсантами приближается к фронту, пейзаж меняется, дома все больше разрушены, идут беженцы — и все драматичнее становится строй фильма. Длинноты мешают ощутить этот переход в полной мере.

Но следующий эпизод — у санитарного поезда — превосходен. И заигрывающе-насмешливый

говорок медсестры, и мгновенный диалог санитарки и солдата («А вы с какой-нибудь девушкой дружили?» — «Та ну, дружив, колы це було?»), и танцы, и характерный — уже прифронтовой—розыгрыш: «Воздух!!»—так, что все, поверив, бросаются на землю, а потом весело лупят шутника — живые, точные детали. Война рядом, а здесь жизнь, остановить ее невозможно...

И больше всего запоминается проход фронтовиков, идущих с передовой, перевязанных, почерневших. Они проходят мимо танцующих без зависти, устало и молча, только двое подают сочувственный голос: «Ребята, чего встали, танцуйте!.. Не теряй время, братцы!»

Больше, чем в чем-либо еще, почувствовалась вдруг в этих словах близость передовой.

И вот — сама передовая. Аппарат опять неравнодушен и одушевлен. Он скользит медленно, как будто всматривается, надеясь запомнить, по лицам солдат, дожидающихся минуты атаки; он замечает и многое иное: например, ящерку, удивленно задержавшуюся возле стреляной гильзы. Сама медлительность здесь художественна. Мы видим разные лица и словно бы кусочки судеб: старик солдат что-то шепчет, чуть шевеля губами, а молодой парень замер в безучастно-сосредоточенном состоянии, а один солдат молится.

Настороженная медлительность, звонкая тишина этого эпизода передаются в зал, вызывая ощущение тревоги.

Как у Гудзенко: «Ведь самый страшный час в бою — час ожидания атаки».

Атака! И, вероятно, оттого, что мы успели всмотреться в лица солдат, каждый упавший кажется нам знакомым. Каждого остро жаль.

А Юра Никитин еще бежит, что-то крича. Бежит и Мурга.

И — стоп-кадр.

Все. Дальше начнется испытание тех качеств, которые на наших глазах развивались в характерах героев. Чем оно кончится, мы не знаем. Верим только, что ребята сдюжат.

Потому что увидели в фильме не предысторию их характеров, а начало истории.

Хотя и было все это еще до первого боя.

Н. ИГНАТЬЕВА

Оправдывая надежды

Каждый новый приезд в столицу Эстонии обязательно сопряжен с какими-нибудь открытиями — хорошо знакомый тебе, кажется, Таллин не перестает удивлять. То незамеченными ранее романтическими поворотами узкой улочки, то новой перспективой, увиденной с Вышгорода, то уютным интерьером кафе, то изяществом керамики...

Удивление. Пожалуй, это то, что обязательно должно сопутствовать искусству. Удивился — значит обнаружил для себя что-то новое, необычное. Значит взволновался. Значит задумался.

Когда нет удивления, художество, в лучшем случае, подменяется крепким ремеслом, в худшем —за истинное пытаются выдать всяческие суррогаты.

Еще не так давно приходилось сетовать на то, что Таллинская киностудия стала подряд выпускать фильмы, вовсе не рассчитанные на «удивление»: штампы, схема, банальные иллюстрации вытесняли в них подлинную жизнь, о глубине, проблемности, о творческом вдохновении в таких картинах не могло идти и речи. И только в связи с выходом фильма «Парни из одной деревни» критика констатировала несомненный и давно ожидаемый «шаг вперед». А последовавшие затем «Ледоход» и новелла «С вечера до утра» не только закрепили эстонский кинематограф на новых рубежах, но вселили надежду на будущее — появились реальные основания и впредь верить в плодотворные творческие поиски людей, заговоривших на языке искусства.

Радостно, что надежда эта оправдывается. С большим успехом прошел в республике, а потом появился на всесоюзном экране «Новый Нечистый из Преисподней» — фильм, удививший не только необычным названием, но и всем складом философски мудрого повествования о человеке и его вере, его морали.

В дни празднования двадцатипятилетия Советской Эстонии в кинотеатрах Таллина демонстрировались новые работы кинематографистов — «Нам было восемнадцать лет» и «Молочник из Мяэкюлы»,



«Нам было восемнадцать лет». Слева направо: П. Кард — Рикс, Ю. Мююр — Колванд, Р. Коппельман — Харри

«Нам было восемнадцать лет». М. Хелласте — Вирве, Э. Хермакюла — Эльмар



которые вновь подтвердили, что сегодня художники эстонского кино вовсе не склонны делиться со зрителями поверхностными зарисовками и мимолетными впечатлениями, они стремятся к исследованию жизни в ее сложных и порой самых неожиданных поворотах и переплетениях, к познанию действительности острых социальных конфликтов и революционных перемен.

Об этих фильмах и пойдет речь.

●

Уже название картины писателя Антса Саара и режиссера Кальо Кийска «Нам было восемнадцать лет»* говорит о возрасте ее героев — юношей и девушек небольшого эстонского городка, учеников выпускного класса буржуазной гимназии. Лето 1940 года. Канун больших революционных взрывов. Но пока, кажется, ничто не предвещает их в сонной тишине темных улочек, в мирном покое укутанных пышной листвой домов. Спит город. И в этой дремотной атмосфере особенно гулко разносится голос радио: сначала эстонского — передающего приказ о запрещении всяких собраний и сборищ, которые могут нанести урон властям, затем советского — напоминающего о мирном договоре СССР с эстонским буржуазным правительством, наконец, немецкого — призывающего прибалтийских немцев покинуть Эстонию и уехать в Германию. Так в привычно размеренное существование провинции врываются отзвуки международных событий. Так авторы вводят нас в атмосферу действия фильма, в политическую обстановку, точно определяя время событий.

К. Кийска интересуют судьбы, поведение людей в острые, поворотные моменты истории. Тема личной ответственности человека, бескомпромиссности его поступков, его духовной цельности — вот, пожалуй, основная тема творчества режиссера, знакомого нам по «Ледоходу» и «Следам» («Оглянись в пути»). Перед необходимостью выбора между пассивным смирением и мужественной борьбой с фашистами оказывались в «Ледоходе» жители небольшого отдаленного острова. Определить направление своего пути, своей жизненной дороги предстоит и молодым героям фильма «Нам было восемнадцать лет».

Разногласия, полярные убеждения проявятся не сразу. Не сразу Рикс Парка пойдет против Эльмара Удама, и драка в классе, которую затеет Харри, покажется обычной ссорой: «Ну, зачем это нужно, ведь свои ребята...» И в самом деле, разве не бродили они вечерами дружной ватагой по

* Сценарий А. Саара. Постановка К. Кийска. Оператор Ю. Гаршнек. Художник П. Линцбах. Композитор Л. Веево. Звукооператор Р. Сабсай. Редактор С. Кийк. «Таллинфильм», 1965.

булыжным мостовым? Разве не маршировали в одном строю, заканчивая военную учебу? Разве не клялись торжественно у большого камня влюбленные Эльмар и Вирве — «Мы всегда останемся эстонцами»? Но так было, пока не пришло время размежеваний — время непримиримых классовых схваток, серьезной борьбы.

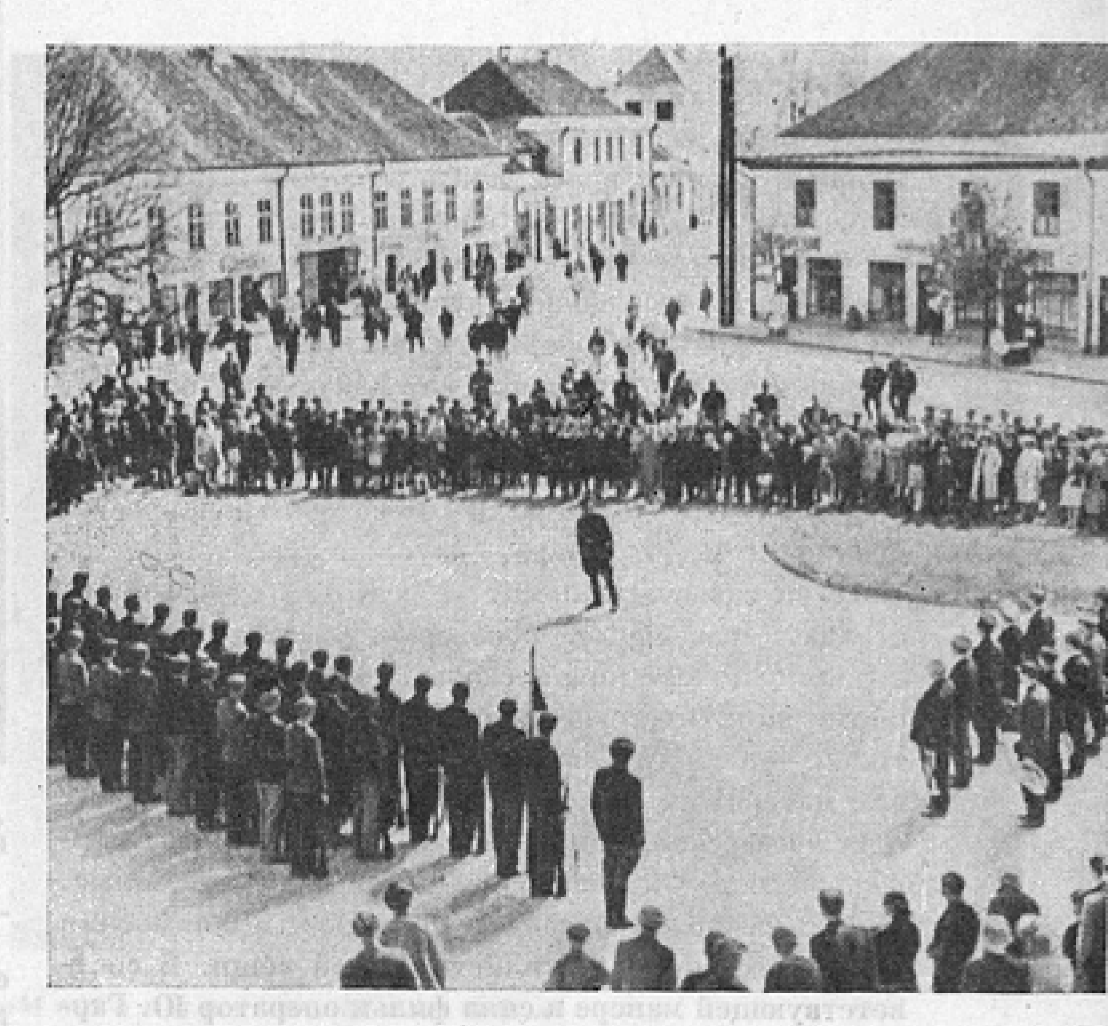
Движение истории не является в фильме лишь отдаленным фоном, на котором развиваются личные судьбы героев. Нет, оно активно врывается в действие (не только отлично вмонтированными и захватывающими эмоциональными хроникальными кадрами рабочей демонстрации и массового митинга на таллинской площади), призывая восемнадцатилетних к неотвратимым поискам ответа на вопрос: где же правда?

В этих поисках авторы не ведут своих героев облегченным путем. Воспитанники буржуазной гимназии, учебного военного «Союза защиты» совсем не просто входят в новую жизнь Эстонской социалистической республики. Даже Эльмар Удам, сын школьного сторожа, вступивший в комсомол и без колебаний оказавшийся рядом с теми, кто начал строительство нового общества, подвластен еще националистическим чувствам. Понадобится время, чтобы освободиться от предрассудков, понадобятся убедительные свидетельства самой жизни, подчас тяжкие и драматичные, чтобы произошло возмужание характера, пришла ясность политического сознания.

Эвальд Хермакюла последовательно ведет своего героя к этому итогу. В фильме нет неожиданной метаморфозы, поскольку нет глубокого водораздела между увлекающимся, романтически настроенным гимназистом в начале картины и комсомольцем, бойцом истребительного батальона — в ее финале. Мы следим не за превращениями героя, а за внутренним развитием образа, шаг за шагом отмечая те «накопления», что приобретает характер на пути своего духовного роста.

Хермакюла — не профессиональный артист, а студент геологического факультета Тартусского университета. Тем не менее мы видели его уже в двух фильмах, и, кажется, он снимается в третьем. Конечно, актерскую неопытность порой ощущаешь, тем более что не всегда удается компенсировать ее личным обаянием, и тогда персонаж становится несколько однотонным. Но в целом игра молодого исполнителя убедительна, и, думается, говоря об этом, не следует обходить вниманием работу, проделанную К. Кийском. К тому же режиссеру пришлось трудиться с дуэтом непрофессионалов — ведь партнерша Хермакюла, Маре Хелласте, приобретала первые актерские навыки в роли Вирве.

А роль эта нелегка. В ней светлая, прозрачная лирика и глубокий драматизм, она требует психологической детализации и вместе с тем — острой неожиданности своеобразного и своевольного характера. Ведь Вирве одновременно — нежная, трепетная, взволнованная первым чувством любви и вызывающе дерзкая, словно гордящаяся неприятием нового общественного уклада. И потрясенная страшным открытием — своим невольным соучастием в преступлении фашиствующих бандитов.



«Нам было восемнадцать лет»

Кое-где в фильме проглядывает вполне объяснимая у начинающей исполнительницы попытка «играть». И чувствуется рука режиссера, решительно противодействующего этому стремлению, заставляющего Маре Хелласте «прожить» жизнь юной героини. Потому и оказываются эмоционально сильными сцены нравственного кризиса Вирве, ее душевной драмы и трагический финал — когда девушка искупает свою вину, спасая Эльмара от пули Рикса Парка.

«Свои ребята»... Это заблуждение стоило Вирве жизни. Оружие, которое по наущению школьного инспектора гимназисты выкрали из учебного арсенала и спрятали, чтобы прийти за ним в нужный момент, мгновенно взяло на прицел Вирве, как только она преградила дорогу его хозяевам. Мгновенно рухнули понятия «дружбы», «национальной солидарности», отступив перед силой классовой ненависти, перед бесчеловечной одержимостью защитников старого мира.

Вот в обрисовке этих персонажей фильму, на мой взгляд, не хватило яркой конкретности образов. Получился, скорее, групповой, по-своему выразительный портрет врага, каждому же из отрицательных героев (употребим общепринятую терминологию) не достает интересной, острой индивидуальности. Есть отдельные живые штрихи, характерам не откажешь в достоверности, но вот чтобы они врезались в память как личности... Даже такой превосходный актер, как Антс Эскола, сыграл своего инспектора только «в общих чертах».

Боюсь, что здесь прежде всего сказался просчет драматургии А. Саара, излишне увлекающегося обилием сюжетных линий, в результате чего порой страдает разработка некоторых образов. Скажем, в фильме интересно и несколько необычно наметился образ коммуниста-подпольщика. Но только наметился — для углубления роли у исполнителя почти нет материала.

Режиссерской палитре Кальо Кийска не свойственна акварель. Он предпочитает более мужественные, резкие мазки в обрисовке характеров, в построении кадра, вообще — в стилистике всей вещи. В соответствующей манере и снял фильм оператор Ю. Гаршнек, сумевший передать в пластических образах, в световых решениях и тревожное ощущение надвигающихся перемен, и драматизм событий, и состояние внутреннего напряжения героев.

Важный кусок жизни прожит на протяжении киноленты. Время, казалось бы, беспечной юности обернулось для героев временем испытаний. Ребячьи ссоры сменили непримиримые столкновения и конфликты. Провинциальные улочки любовных свиданий и встреч стали местом кровопролитных боев. Фильм рассказывает об этом серьезно, не сглаживая остроты борьбы, которая и от восемнадцатилетних потребовала ясного выбора, бескомпромиссных решений.



«Молочник из Мяэкюлы». Э, Эха — Мари, Ю. Ярвет — Тыну Приллуп



«Молочник из Мяэкюлы». Ю. Ярвет—Тыну Приллуп

●

Бескомпромиссность. Не о ней ли, вернее, о том, как важна она в человеке, думала режиссер Лейда Лайус, экранизируя роман эстонского классика Эдуарда Вильде «Молочник из Мяэкюлы»? И не потому ли одноименный фильм*, возвращающий в начало нынешнего века, обращенный к событиям, вроде бы далеким от нас, оказывается приближенным к нынешним раздумьям, воспринимается не только как «свидетельство проклятого прошлого», а волнует показанной в нем драмой крестьянина-бедняка.

В отличие от фильма «Нам было восемнадцать лет» фильм Л. Лайус лишен широкого общественно-политического фона, нет в нем и развернутой картины народной жизни — действие в основном сосредоточено на небольшом крестьянском хуторе, а сюжет ограничивается весьма локальной историей «договора» помещика с бедняком, согласно которому последний в обмен на жену получает в аренду

* «Молочник из Мяэкюлы». Сценарий В. Пансо по одноименному роману Э. Вильде. Постановка Л. Лайус. Оператор М. Дороватовский. Художник Р. Раамат. Композитор А. Пярт. Звукооператор Х. Ляянеметс. Редактор Л. Реммельгас. «Таллинфильм», 1965.

молочную ферму. Но вот и из этой истории Л. Лайус сумела извлечь современную мысль и — в соответствии с характером экранизируемого романа, с позицией писателя — донести ее до зрителей.

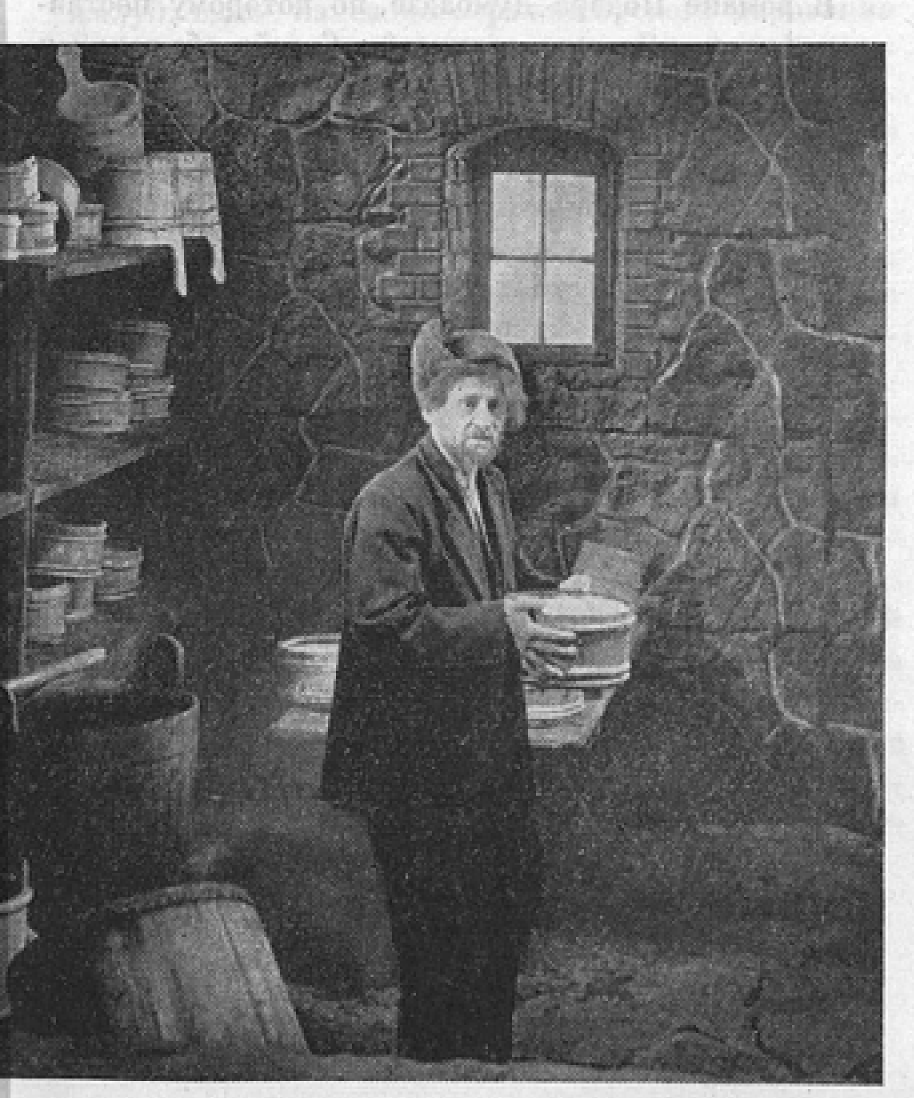
«Добрый» —так называет Тыну Приллупа его новая жена Мари, что заняла место у домашнего очага, сменив свою умершую сестру,— не бросать же малых детей. И в самом деле он такой — безответный, придавленный вечной нуждой, тихий, терпеливый Тыну. Он и на ребят не прикрикнет и к Мари-то боится лишний раз прикоснуться... Так и живет этот безобидный, несчастный человек, смирившийся со своей судьбой и, кажется, вовсе не помышляющий о другой доле.

И вдруг — нарушено привычно-покорное, размеренно-унылое существование Тыну. Обычно неподвижный, направленный в одну точку взгляд становится беспокойным. На губах неожиданно появляется кривая улыбка. В голосе — новые интонации. Поначалу насмешливо встретивший предложение помещика, несерьезно расценивший его как очередную «барскую затею», Приллуп постепенно все сильнее и сильнее захвачен мыслью о возможных жизненных переменах, о близком богатстве. Он уже не думает о неприглядности сделки, характер которой недавно повергал его в смущение, о том, что предстоит пережить жене, — сейчас она злит своей непокорностью, своим отказом, разрушающим последнюю надежду на счастье.

Как точно, как глубоко передает состояние своего героя артист Юри Ярвет! Здесь и растерянность,



«Молочник из Мяэкюлы»



«Молочник из Мяэкюлы»

и недоверие, и первоначальная неловкость перед женой, и попытка отогнать от себя навязчивую идею, и страх, что она не осуществится... Первый и последний раз протягивает руку судьба — отступить нет сил. Вот как коса сносит, подрезает под корень траву, так и жизнь валит его с ног, не давая подняться, — можно ли тут упускать случай «выйти в люди»?

Поэтому в ответ на неожиданное согласие жены светятся благодарностью глаза Тыну, хотя не скрыть в них внутреннего смятения и тревоги.

Шаг сделан. Но принес ли он успокоение, потрафил ли вдруг проснувшемуся тщеславию?

Следуя за автором романа и выделяя ценную для себя мысль, Лейда Лайус подчеркивает бесплодность компромисса, на который пошел Приллуп. Шаг против человечности, против совести не может привести к счастью.

Утверждая это, фильм не спешит с обличением Тыну Приллупа, поддавшегося соблазну богатства, уступившего чувству алчности. Это, наверное, наиболее легкий путь. Сложнее — показать трагедию человека, осознавшего невольную ошибку, казнящего себя.

Мучительное ощущение вины не покидает Тыну. Ничего не осталось в нем от той важности, с какой он восседал на санях в те самые минуты, когда впервые почувствовал себя хозяином — арендатором Мяэкюлы. Он такой же, как и прежде, угнетенный,

раздавленный человек, только теперь еще — с нечистой совестью. Невозможно забыть страдающие глаза Тыну, словно обращенные с укором внутрь себя...

Трагическое завершение судьбы Приллупа (он погибает, замерзнув, пьяный, по дороге домой), драма Мари — есть ли какой-нибудь просвет в этой тяжкой, суровой картине жизни?

Есть. Сама Мари, образ которой, как мне кажется, большая удача фильма и актрисы эстонского театра «Угала» Элле Эха.

Еще в своей первой, короткометражной картине — новелле «С вечера до утра»— Л. Лайус порадовала точно найденной исполнительницей главной роли. И в новом фильме видна серьезная, продуманная работа с актером — не так уж часто встретишь такой актерский дуэт, как в «Молочнике из Мяэкюлы».

Мари — роль глубокого драматического содержания. И Э. Эха отлично справляется со сценами, требующими от нее серьезного проникновения в характер, темперамента, внутренней напряженности. Но главное — актрисе удалось наполнить образ такой жизненной силой, таким обаянием молодости, что он окрасил грустное, пронизанное болью за человека повествование Вильде заразительной верой в твердость человеческого духа, в человеческую цельность и внутреннюю чистоту.

●

Две разные работы. Но удачу и в том и в другом случае определило стремление не ограничиваться правдоподобными иллюстрациями к жизни, добросовестным переложением на язык кино тех или иных событий — художники пытались осмыслить их с позиций современности, старались внести свое, пусть маленькое «открытие», которое всегда так радует в искусстве.

Лев РОШАЛЬ

Видеть солнце

Она могла то, чего, наверное, никто не может,— смотреть прямо на солнце широко открытыми глазами. Тогда ей казалось, что она видит его. Юная Хатия была слепой.

И все-таки она чувствовала солнце лучше многих зрячих. Потому что солнцем для Хатии было не только ласковое прикосновение лучей, но и тепло сердец, которое она ощущала, как никто другой. Она находила его в веселом деревенском «придурке» Бежане, в щедрости старого Бабило и, конечно же, в своем верном друге Сососйе. И когда она встречала это тепло, большие, неподвижные ее глаза озарялись недетской мудростью.

...Наверное, Сосойе было бы странным вдруг узнать, что он любит девочку не просто, как соседку и подругу по классу, с которой сидит на одной парте и которой привык помогать, но и как-то еще — иначе! Не меньше бы удивилась и Хатия, если бы узнала, что он дорог ей не только потому, что он добр и его любит вся деревня. Но вот на берегу реки, в которой Сосойа ловит рыбу, Хатия дотронется рукой до его иззябшего тела, и в ее движении будет столько глубокой нежности. Столько трепетности будет в ней, когда Сосойа, очнувшись, вдруг неловко поцелует ее.

А потом, во время путешествия к Бабило, он ей скажет трогательные слова. О том, какая она красивая и какой урод он сам. И еще другие слова — столь обычные и всегда такие неповторимые.

В романе Нодара Думбадзе, по которому поставлен фильм «Я вижу солнце»*, Сосойа объяснялся Хатии во дворе дома Бабило. Режиссер Л. Гогоберидзе перенесла эту сцену к морю, так полюбившемуся ей еще в первой картине. Эпизод приобрел черты торжественности, отрешенности от бытового и мелкого.

...Две фигурки стоят, прижавшись друг к другу, и нет больше в мире ничего — только величавое и вечное движение морских волн. Такое же древнее, как то, что происходит на берегу.

Фильм «Я вижу солнце» легко мог стать историей любви слепой и ее преданного поводыря. Историей в меру чувствительной и, несомненно, «обреченной» на успех, ибо зрители в большинстве своем добры и к несчастьям сострадательны.

---

* Сценарий Н. Думбадзе и Л. Гогоберидзе. Постановка Л. Гогоберидзе. Оператор Г. Калатозишвили. Художник Д. Такайшвили. Композитор Ф. Глонти. Звукооператор В. Долидзе. Редакторы Р. Чейшвили, М. Мгалоблишвили. «Грузия-фильм», 1965.

Еще когда вышла первая картина Ланы Гогоберидзе «Под одним небом», критики заспорили. Одни считали, что задачей молодого режиссера было рассказать лишь о человеческих чувствах. Эпоха — это только «отсвет», так сказать, более или менее удобная «декорация». Другие, наоборот, уверяли, что основное для автора — все же эпоха, время, история. Что рассказ о чувствах — это уже производное, «не главный предмет исследования». При этом в обоих случаях подчеркивалась несомненная удача начинающего режиссера.



«Я вижу солнце». Л. Кипиани — Хатия, Г. Чичинадзе — Сосойа

Но разве можно было бы говорить об удаче картины, если бы в ней психологические движения вдруг оказались сознательно оторванными от живого течения жизни?

Или, наоборот, если бы исторический рассказ подавил живые проявления характеров?

Мне думается, главное достоинство первого фильма Л. Гогоберидзе в том, что и то и другое в нем отдельно, самостоятельно существовать не могло. Умение мягко, ненавязчиво, тонко раскрыть эту связь, пожалуй, одно из свойств режиссерского дарования Л. Гогоберидзе. Я говорю именно о свойстве дарования, потому что вторая картина его подтвердила. В фильме есть характеры, поступки людей, через которые проступает время.

Время это — война.

Она входит в картину отнюдь не «декорацией», не «отсветом» далеких и грозных пожарищ, хотя в фильме нет ни традиционных баталий, ни взрывов, ни зловещего посвиста пуль.

Война входит бедами крестьян, страданиями раненого русского, покинувшего прежде времени госпиталь, чтобы вернуться на фронт. Стенаниями матери, получившей похоронную. Горестной тревогой тех, кто ждет вестей от сыновей-солдат...

Война вошла в фильм и драматической историей старого сельского почтальона. Для деревни Котиа вдруг стал трагической фигурой — вестником несчастий. Это он первым сообщил о начале войны. Он же первым приносит в дома казенные конверты с печатными буквами. Люди избегают встречи с ним. И тогда он приходит на собрание колхозников в старую церковь и, плача, умоляет односельчан освободить его от этой страшной должности. Котиа обращается к полуистертому лику бога на посеревшем своде, просит его самого разносить эти известия. Но бог не отвечает, и Котиа в сердцах швыряет свою сумку. На пол летят долгожданные треугольники — люди боятся поднять их.

...Затерянное в горах далекое гурийское село вышло на дорогу войны. Оно ведет сражение не только потом и мозолями своих рук. Не только кукурузой, мачади, хлебом, отдавая последнее зернышко фронту. Люди вступили в нравственное сражение с врагом.

Когда Бабило отсыпал Сосойе и Хатии несколько батманов кукурузы и не взял предложенных за это пальто и сапог, то это было не только проявление доброго нрава.

Когда Хатия, узнав, что Бабило и его жена давно не имеют вестей от двух своих сыновей-близнецов, начинает, к полному изумлению Сосойи, рассказывать, как слышала от приезжавшего с фронта соседа о каких-то близнецах, что они живы-здоровы, то это тоже не одна лишь сердечность «юной, но по-женски мудрой» девочки.

Это стремление не оставить человека одного в великой беде, которую переживала страна. Поддержать его, помочь ему добрым словом, сочувствием в такое трудное время.





«Я вижу солнце». Л. Кипиани — Хатия



З. Лапередзе — Бежан

Помочь — чтобы выстоять! Всем и каждому!

Героям картины только однажды довелось увидеть врага в лицо. Пленный немец, в свое время собиравшийся грабить эту землю, теперь голодным взглядом молил о хлебе. И когда статная женщина в черном, траурном одеянии вышла из толпы крестьян и молча протянула кусок, а тот схватил его жадными руками, то это был конец. Последняя точка.

Это была Победа, которую провозгласил мальчишка, бежавший за удаляющейся машиной с пленными и кричавший вдогонку: «Гитлер капут! Гитлер капут!»

Любовь юных Хатии и Сосойи тоже по-своему участвует в сражении, которое ведет народ.

Недаром чувству Сосойи и Хатии в фильме противостоит другая любовная линия — страсть Датико к Кетован.

Захватив винтовку, Датико бежал с фронта. Он пытается оправдать свое дезертирство жаждой встречи с любимой Кетован, хотя все, конечно, объясняется проще — трусостью, в которой трудно признаться.

Когда Датико бежал, он, может быть, и думал, что предает армию, фронт, Родину. Но все это были для него в какой-то степени отвлеченные понятия. А здесь эти понятия приобрели зримые, конкретные черты. Потому что Родиной оказалось с детства знакомое село, и его он предал. Односельчан — убитого сына соседки и тех, кто продолжал сражаться на фронте, — он предал тоже. Он осквернил память о предках и свою собственную любовь. Он обманул Кетован, хотя и вернулся к ней.

Датико хотел быть снова с любимой, с землей, на которой он сеял хлеб. Но Датико не любил ни родины, ни Кетован. Ни земли, ни хлеба. Он бросает свой грязный мешок в ящик, куда с жерновов ссыпается белоснежная мука. Он готов силой взять Кетован, не думая об ответных чувствах. И готов убрать с дороги любого, кто помешает ему это сделать. Ослепленный ревностью, Датико бросается с ножом на раненого русского, и только преградивший ему путь Бежан ценою жизни спасает раненого.

Датико убил Бежана, но еще раньше он убил в себе человека, свое достоинство. «Кто это»? — спрашивает раненый Анатолий у Сосойи. «Никто», — буркнув, отвечает тот.

Датико остался один, потому что не верил в людей, не видел солнца, которое всегда светило над головой.

Так переплелись две истории, в которых столкнулись две темы: чести и предательства, любви и себялюбия.

Многое в этой картине подчас граничит с сентиментальностью, мелодрамой. Казалось бы, в сцене с Бабило трудно удержаться от слезливой интонации, а в истории Датико и Кетован — от эффектной многозначительности. Но авторам удается избежать этого тогда, когда они находят поступкам героев точное обоснование в национальном характере.

Люди, которые проходят перед нами в фильме, щедры щедростью своей земли, будь это Бабило

с его естественной и ненавязчивой добротой или философски пренебрежительный к невзгодам, неунывающий Бежан.

Рядом с этими яркими характерами очевидна неудача Г. Стриженова в роли русского офицера Анатолия. Он бледен и немощен в картине не только от ран, полученных на войне, но и от тех, что нанесли ему авторы фильма. Они обескровили образ, а потом и вовсе убрали из картины. Анатолий исчез именно в тот момент, когда ему никак нельзя было исчезать: сразу же после того, как Бежан прикрыл его своим могучим телом и погиб. Все переживали гибель добряка Бежана: плакал Сосойа, рыдала Хатия... Только Анатолий никак не реагировал на то, что произошло. Возможна ли такая душевная черствость в человеке, которому, казалось бы, столь симпатизируют создатели фильма?

Грузинские кинематографисты в своих последних картинах наиболее последовательно добиваются единства содержания и национальной формы. Стремятся к этому и авторы фильма «Я вижу солнце».

Народность картины — и в общей интонации фильма. В ее простодушии. В той прозрачности и чистоте, которыми окрашены отношения Хатии и Сосойи и которые так тонко передают юные исполнители Л. Кипиани и Г. Чичинадзе. В справедливости гнева, который крестьяне обрушивают на Датико. Наконец, в юморе, на который необычайно щедры авторы.

Здесь писатель и режиссер счастливо дополняют друг друга. Диалог Н. Думбадзе сочный, яркий. Режиссер неистощим в фантазии, в веселых деталях,



«Я вижу солнце»

удачно «работающих» на характер. В романе есть сцена, где учитель военного дела рисует мелом на доске в виде кружочков наш и немецкий взводы. Рисует он и в фильме. Только на этот раз немецкий взвод малюсенькими кружочками, а наш — огромными.

Именно юмор часто помогает избежать сентиментальности, связанной с образом Хатии.

Когда девочка просит лежащего в постели Сосойю выйти из комнаты — она должна что-то по секрету сообщить Кетеван, он требует, чтобы Хатия отвернулась: ему неудобно — он ведь в одних трусиках.

И грусть и веселье в этом фильме неотделимы друг от друга так же, как в жизни.

Пожалуй, многие почувствуют родство картины Л. Гогоберидзе с работой Тенгиза Абуладзе «Я, бабушка, Илико и Илларион». Оба фильма сделаны по романам писателя Н. Думбадзе, снимал один и тот же оператор Г. Калатозишвили (некоторые кадры, особенно зимние пейзажи, почти повторяют прежние). И оба юных героя связаны такой же юношеской, а во многом детской чистотой отношений. Но, на мой взгляд, режиссер сознательно подчеркнула определенную преемственность. Это признак не слабости — силы грузинского кино, того внутреннего единства, которого часто так не хватает киноискусству многих союзных республик.

Дарование Л. Гогоберидзе лирично. Оно не случайно тяготеет к сюжетам, позволяющим касаться самых тонких струн человеческой души.

Но возникает вопрос: не ограничивает ли себя Лана Гогоберидзе, оставаясь в пределах не только одних тем, но и сходных мотивов? Может быть, пора расширить круг поисков, круг проблем?

«Я вижу солнце»



Бор. МЕДВЕДЕВ

Голос из войны

«Это голос оттуда, из войны». Так начинают свой рассказ авторы документальной киноленты «900 незабываемых дней»*. Они имеют в виду блокадные стихи, которые, как эпиграф, предпосланы фильму. Но голос из войны не только эти стихи, а вся картина. С ее строго документальными кадрами, с митинговыми строчками блокадных поэтов, как бы бросающими вызов то и дело возникающим на экране приказам Гитлера о взятии Ленинграда, со всей ее сурово-патетической манерой, так напоминающей стиль ленинградской жизни в те незабываемые девятьсот дней.

Режиссер картины Валерий Соловцов был одним из создателей известной документальной ленты «Ленинград в борьбе», выпущенной на экран летом 1942 года, и фильма «Подвиг Ленинграда», показанного в 1960 году.

В основу «Подвига Ленинграда» авторы положили трагическую судьбу девочки Тани Савичевой, дневник которой, обнаруженный в одном из разбитых домов, хранится в Музее истории города. Сами участники блокады, В. Соловцов и Е. Учитель хотели — почти двадцать лет спустя — напомнить о мужестве и муках Ленинграда. Вот почему им так существенны были последняя трагическая запись в дневнике Тани Савичевой: «Осталась одна»,— пленки, запечатлевшие обледенелые, неузнаваемые ленинградские улицы зимы 1941/42 года, монтажный переход с рук медицинской сестры, бинтующей голову раненого ребенка, на жирные руки рейхсмаршала Геринга, награждающего рыцарскими крестами счастливо и гордо улыбающихся молодых асов.

Если в «Подвиге Ленинграда» был показан город, обороняющийся до последнего вздоха, то в картине «900 незабываемых дней» перед нами предстал атакующий Ленинград, Ленинград, охваченный, пользуясь выражением одного из блокадников, энтузиазмом сопротивления.

В марте 1942 года Николай Тихонов, сидя в нетопленой квартире, писал при свете коптилки: «...немецкие генералы, вероятно, ломают себе голову, рассуждая, как это случилось, что они, подойдя вплотную к Ленинграду, не могли его взять ни штурмом, ни осадой, ни голодной блокадой. Они потеряли сотни тысяч солдат, тысячи самолетов, много танков и орудий, и только выйдя на окраины Павловского парка или с железнодорожного мостика в Пушкине, бывшем Детском селе, они видели дымящиеся трубы великого города, но билеты, напечатанные для банкета в «Астории», им пришлось порвать с позором...»

На вопрос, поставленный летописцем ленинградской блокады, отвечает фильм. Его авторы, просматривая снова и снова знакомую хронику, отбирают лишь те эпизоды, где с наибольшей силой видно, как шли к победе их земляки «со стиснутыми зубами, с ленинградским упорством, с неповторимым героизмом».

Это не обязательно кадры боев. Открытых сражений было не так уж много за эти девятьсот дней. А схватка с врагом не утихала ни на секунду. О ленинградцах, не сдавших город, о людях, решивших победу изнутри, хотели рассказать режиссер В. Соловцов и сценарист Э. Талунтис. И потому такое место занимает в их картине быт города-крепости, где, по свидетельству очевидца, обстрел прекращался для того, чтобы началась бомбежка, а бомбежка — для того, чтобы начался обстрел.

Львиная доля кадров публикуется впервые: одним из главных принципов режиссера было не брать того, что вошло в предыдущие ленты об эпопее.

И создатели картины обнаруживают в архиве порой поразительные пленки. К примеру, спортивный парад в День физкультурника в июле 1942 года. Когда я увидел строй девушек, идущих торжественным шагом, эстафету велосипедистов, то мне в первый миг показалось, что авторы решили напомнить о том, что происходило в этот день на стадионе, до того как на город обрушилась война. Но девушки были в военной форме, велосипедисты — тоже. Это был парад в осажденном городе, только что пережившем самую страшную из военных зим, когда нормы хлеба рабочим доходили до 250 граммов, а служащим, иждивенцам и детям до 125, когда «вид пешехода — мужчины, женщины или подростка,— везущего детские санки с прикрученным к ним телом покойника, обернутым в одеяло или кусок полотна, стал обычной принадлежностью зимнего ленинградского пейзажа, когда вид человека, умирающего от голода на заснеженной улице, стал не редкостью в Ленинграде».

Рискуя навек погубить себя в глазах многих читателей журнала, признаюсь: я не принадлежу к ценителям футбола, и азарт болельщиков мне не всегда понятен. Но когда на старой ленте проступили очертания стадиона на Ждановке, от которого остались лишь зеленое поле, окаймленное барьером железного

---

* Автор сценария Э. Талунтис. Авторы текста Л. Гинзбург, Э. Талунтис. Режиссер В. Соловцов. Редактор А. Мельников. Ленинградская студия хроники, 1964.

лома, да одна из бетонных трибун, где обычно яблоку было негде упасть, а сейчас можно буквально по пальцам пересчитать одинокие фигуры энтузиастов, когда вратарь метнулся навстречу мячу, я ощутил, что такое футбол. И что такое ленинградский дух.

Голос за экраном сообщает, что этот матч передавался по радио на передний край, а оттуда — специально — во вражеские окопы.

Жаль, что не сохранилось никаких свидетельств того, как слушали эту трансляцию солдаты вермахта, те, кому перед строем зачитывали приказы фюрера о том, что Ленинград днями «выжрет сам себя», что там уже не осталось людей, способных передвигаться без посторонней помощи.

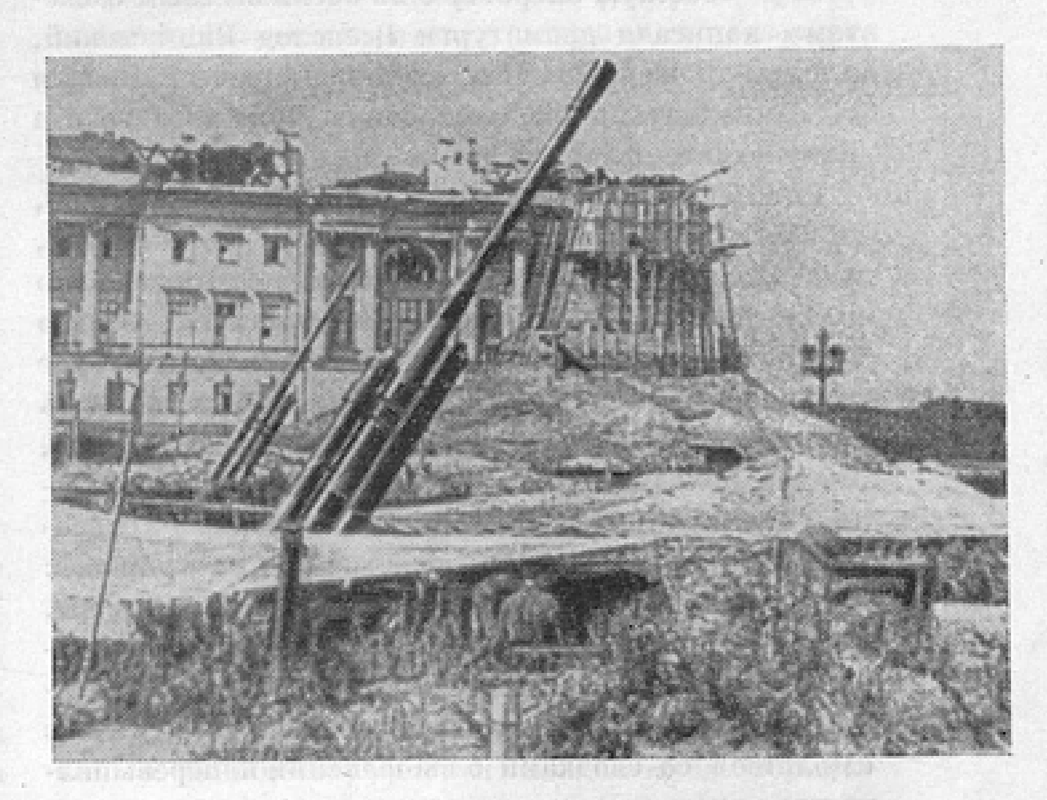
Но раз уж зашла речь о ленинградском радио, чей конец столько раз провозглашался в фашистских газетах, не могу не рассказать историю, случившуюся несколько лет назад с К. Элиасбергом — дирижером Большого симфонического оркестра Ленинградского радиокомитета. К Элиасбергу как-то явились два инженера из ФРГ, прибывшие с «поездом дружбы», и рассказали, что, служа в дни войны в части, стоявшей у самого Ленинграда — на Вороньей горе,— поклялись встретиться с дирижером оркестра, игравшего симфоническую музыку в «обреченном на смерть», как им твердили, городе. Вспоминая об ошеломляющем впечатлении, которое производили на них выступления оркестра, они предъявили дирижеру записную книжку, в ней с истинно немецкой пунктуальностью были записаны все программы, передававшиеся в дни блокады по ленинградскому радио.

В статье «Кинолетопись грозовых лет» В. Соловцов вспоминает, что в один из выпусков ленинградского киножурнала за 1942 год были включены кадры первого исполнения в Колонном зале филармонии Седьмой (Ленинградской) симфонии Д. Шостаковича силами оркестра Радиокомитета под руководством К. Элиасберга. Жаль, что в его фильме не нашлось места для этого эпизода, воплотившего один «из славных моментов героической обороны города», как справедливо писали в своем коллективном очерке блокадные радиожурналисты. Мысль об исполнении симфонии зародилась у них в тот миг, когда, слушая «Последние известия», они узнали, что в Куйбышеве Шостакович закончил Седьмую симфонию, начатую им еще в первые дни войны в Ленинграде.

— А что если попробовать нам... — начал один, и все сразу поняли, о чем он говорил. И несмотря на полное безумие плана — сыграть симфонию в блокированном городе, из которого уехали все оркестры, а из единственного оркестра Радиокомитета одни ушли в армию, других повалила дистрофия, третьи



Огороды на окраине города (1942 год)



Зенитные батареи у «Медного всадника»

Ленинград зимой 1941/42 года



погибли,— все почему-то поверили в возможность его исполнения.

Правда, В. Соловцов извлек из забвения кадры спектакля Ленинградского театра музыкальной комедии «Раскинулось море широко» — этого поразительного свидетельства силы, воли, мужества ленинградцев! Подумать только: в городе, зажатом в огненное кольцо, идет премьера новой, написанной здесь же оперетты. И зрители сидят в холодном зале, не снимая военных полушубков и ушанок,— и гремит смех, и гремят овации, забивающие, как утверждал один из очевидцев, своим громом вражеские дальнобойные орудия.

Эту «веселую оперетту с не очень веселым сюжетом» написали драматурги Всеволод Вишневский, Александр Крон, поэт Всеволод Азаров. Написали за семнадцать дней по заданию Военного совета Балтийского флота.

Вишневский, автор «Оптимистической трагедии», до той поры не только не писал оперетт, но, пожалуй, и не видал ни одной из них. Но так случилось, что в городе из «штатских театров» остался только Театр музыкальной комедии, а время было самое трудное в жизни обороны, необходимо было поднять дух людей. И морские офицеры Вишневский, Крон, Азаров «ходили,— как вспоминал А. Штейн,— на «Сильву» и на «Фиалку Монмартра» в условиях блокады, осваивая опереточную премудрость: и что такое каскад, и какие бывают красотки кабаре, и как пишутся водевильные куплеты—парные и одиночные... Пьесу писали в три руки, но одним дыханием... к вечеру выпускали рукописную газету «Молнию» со сводками о выполнении и перевыполнении опереточно-литературного плана, и в конце концов вещь родилась». И вот мы четверть века спустя оказываемся с помощью кино на ее премьере, состоявшейся 6 ноября 1941 года на сцене Академического театра драмы имени А. С. Пушкина, бывшей Александринки.

А. Фадеев, прилетевший в Ленинград пять месяцев спустя, записал в дневнике: «У Александринки, где играла Музыкальная комедия, постоянно толпилась молодежь, раскупая билеты на неделю вперед... Билеты на спектакли и концерты было так трудно достать, что их выменивали на хлеб».

Да, в городе-крепости искусство поистине было оружием. И, право, досадно, что в этой ленте о девятисотдневной эпопее, как и в двух предшествующих, авторы, видно из скромности, обходят молчанием такой могучий род оружия искусства, как кино.

Роман Кармен, выступая на премьере фильма «Великая Отечественная...», говорил, что самую героическую страницу в истории фронтовой хроники вписали документалисты Ленинграда: «Я прилетел в город в самую трудную пору блокады и не узнал многих из своих друзей — они были, как тени. Но не проходило дня, чтобы они не снимали».

Ленинградцы до сих пор вспоминают, как по улицам пробирались люди с огромными мешками за спиной, как вдруг они стремительно — насколько позволяли силы — сбрасывали с плеч поклажу, извлекали ручную кинокамеру и писали, писали кинолетопись города-героя. Они тогда условились между собой, поклялись: как ни трудно, как ни мучительно будет, не пропускать ни одного примечательного явления, эпизода в жизни города. И бывало так: установит оператор камеру, нацелится на объект, а она молчит, замерзла. И тогда оператор — в лютую зиму 1941 года — распахивал полушубок и теплом своего тела пытался отогреть камеру. И отогревал. И снимал. Снимал происходящее вокруг него. Но неужели не существует ни одного кадра, где фигурируют сами летописцы,— ведь какую поразительно интересную ленту из жизни своих фронтовых хроникеров показала Центральная студия документальных фильмов 9 мая 1965 года в Доме кино на праздновании двадцатилетия Победы. И пускай не существует пленки, запечатлевшей подвиг оператора Филиппа Печула, вклинившегося вместе с подразделением в расположение врага и павшего в бою с оружием в руках, или подвиг оператора Сергея Фомина, выброшенного во время знаменитого Таллинского перехода кораблей Балтфлота взрывной волной, немало проплававшего в студеной осенней воде, пока его не подобрал проходивший мимо торпедный катер, и молниеносно возобновившего работу,— разве самые прозаичные съемки дел и дней блокадных хроникеров не прозвучат сейчас в высшей степени романтично, гимном советскому оператору?

Энтузиазм сопротивления... Авторы фильма отнюдь не понимают его как барабанный оптимизм, как дежурные улыбки на лицах ленинградцев, попавших в поле зрения кинообъектива. Веселым, задиристым кадрам премьеры оперетты «Раскинулось море широко» они предпосылают «увертюру»: три укутанные фигуры, с трудом переставляя ноги, плетутся мимо утонувшего в высоченных сугробах сквера перед Александринкой. Зрители собираются на спектакль...

Режиссер провожает долгим вагглядом фигуры этих трех неисправимых любителей искусства. Он подробно фиксирует напряженные лица, натруженные руки молодых и совсем уж не молодых ленинградок, перекатывающих артелью тяжеленный трамвайный рельс, он с тревогой следит, как пробиваются весной «по пояс» в воде по льду Ладожского озера— «дороге жизни» — машины, доверху груженные продовольствием. И вместе с нами он не может сдержать

улыбки, глядя на молоденькую работницу в лихо заломленном выцветшем берете, взгромоздившуюся на ящик посреди цеха, чтоб призвать товарищей дать не меньше трех норм в честь прорыва блокады: «Ой, от радости сердце разрывается. Ой, девочки...»

Прорвано вражеское кольцо! И вот по-праздничному одетые ленинградки теснятся на мосту, прислушиваясь к победному разговору «катюш» с откатывающимся врагом, вот ребята, взобравшись на крышу дома, передают из рук в руки бинокль, осматривая с видом испытанных полководцев поле боя... Вот «Медный всадник», словно расправив плечи, отбрасывает в стороны фанерную блокадную обшивку, а пожилая дружинница с мальчишечьей лихостью скользит по Адмиралтейской игле, срывая надоевший маскировочный чехол...

Как уже говорилось, фильм задуман как спор с истеричными гитлеровскими приказами, начиная с его варварской директивы: «Основание Санкт-Петербурга Петром Великим было фатальным событием в истории Европы, и поэтому Санкт-Петербург должен полностью исчезнуть с лица земли. Москва тоже». С этими приказами ведут бой, грозно надвигаясь на них двойной экспозицией, яростно сталкиваясь с ними параллельным монтажом, кадры девятисотдневной эпопеи, «свидетельства нашего мужества и нашей беды».

Авторы «900 незабываемых дней» подчеркивают исторический характер своей ленты, излагая эпопею этап за этапом начиная с сентября 1941 года, когда у станции МГУ замкнулось вражеское кольцо, до той незабываемой минуты, когда 27 января 1944 года «войска Ленинградского фронта и моряки Краснознаменного Балтийского флота... штурмом овладели важнейшими узлами сопротивления противника и отбросили его от Ленинграда на 65—100 километров». Они, не боясь излишней «научной популярности», демонстрируют на экране схемы планов военных операций. И они правы, потому что создатели ряда наших историко-документальных фильмов почему-то обходят стороной чисто военную сторону той или иной битвы Великой Отечественной войны, ограничиваясь всегда вызывающими, правда, живейшую реакцию зрителя кадрами танковых атак, залпов «катюш». Но ведь этим, честное слово, обедняются и суть военной операции и существо фильма, который должен вызывать чувство гордости не только за наши пушки и пехоту, идущую в рост на врага, но и за наших полководцев, сокрушивших военную машину «третьего рейха», прусский милитаризм.

Я понимаю, что авторы первых документальных картин о таких операциях, как битвы под Москвой и в Сталинграде, вышедших во время войны, не могли, не считали возможным распространяться о нашей тактике и стратегии (ленты могли оказаться в руках врага). Но сейчас, когда со дня Победы над фашизмом прошло двадцать лет, не пора ли «во весь голос» поведать с экрана о смелости и глубине советской полководческой мысли.

И еще об одном хотелось бы сказать в связи с фильмом «900 незабываемых дней». Это уже третья картина о ленинградской эпопее, и авторы ее, естественно, были вынуждены ограничивать себя, чтобы не повторяться, вынуждены были отказываться от многих интересных находок, от кадров, не отрывных от истории блокады, как, например, Дмитрий Шостакович, работающий в затемненной комнате под аккомпанемент бомбежки над Седьмой симфонией, как потрясающая панорама по строю ленинградских рабочих, получающих оружие в Таврическом дворце, чтобы тут же пойти в бой, и т. д. А что если ленинградцам, да и не только им, а кинематографистам всех наших городов-героев подумать над тем, как создать документальные фильмы о подвигах своих земляков, куда войдут все лучшие кадры без ограничения. Как добиться, чтобы получились, говоря военным языком, гвардейские фильмы, под знамена которых с великой охотой станут и ветераны, и те, кто вырос на улицах этих городов в послевоенные годы, и те, кто приезжает туда погостить.

С. ГАСПАРЯН,
председатель Государственного комитета по кинематографии Армянской ССР

Перед новым рубежом

Прошло немало времени с тех пор, как журнал «Искусство кино» опубликовал критические материалы об армянской кинематографии*.

Все это время фортуна никак не улыбалась армянским кинематографистам, она, казалось, отвернулась от них вовсе.

В то время когда к зрителям приходили «Летят журавли», «Баллада о солдате», «Иваново детство», «Вступление», «Живые и мертвые», студия «Арменфильм» предлагала нашему вниманию «Двенадцать спутников», «Ночь, разделенную на четыре», «Воды поднимаются», «Дорогу», «Трудный переход».

Правда, в тот же период появлялись фильмы, прошедшие в нашей республике с успехом. «Путь на арену» — об известном цирковом клоуне Леониде Енгибарове и «Поет Гоар Гаспарян». Но, согласимся, что принимать уровень этих произведений за критерий для будущих работ не стоит. Интерес к этим фильмам был, скорее, вызван популярностью актеров, чем качеством кинолент.

Я буду несправедлив, если не вспомню, как в 1961 году в грустной обстановке, которая царила тогда на студии, вдруг появился талантливый фильм Армана Манаряна «Тжвжик» («Печенка»), созданный в содружестве с оператором Марком Осепяном. Талантливая режиссура плюс великолепная игра Грачия Нерсесяна и других актеров обеспечили большой успех картине. Но сколько же можно жить короткометражной «Печенкой»?!

У нас было много собраний, где ораторы вдохновенно говорили о том, что кино — искусство для миллионов и что самая молодая — десятая — муза должна принести людям радость и красоту жизни. Очень справедливые слова. Но слушатели этих речей с такой же настойчивостью спрашивали: почему же эта муза так скромно «одета» в нашей яркой Армении? Почему богатая, полнокровная жизнь республики не отражена на экране? Почему армянское киноискусство, в историю которого вписаны «Пэпо» и «Зангезур», потеряло свой голос, не сумело выправиться после периода бескартинья так, как это сумели сделать другие наши кинематографии?

Нельзя ответить на эти вопросы односложно. Нельзя еще и потому, что общий уровень национальной культуры — музыки, живописи, архитектуры, поэзии — у нас, в Армении, действительно высок и каждый год приносит новые успехи в этих областях. В каждой из них созданы духовные ценности, получившие известность и в нашей стране и за ее пределами.

Нетерпеливый читатель может спросить: в чем же все-таки дело? Попытаемся объяснить.

Начнем с того, что в последние годы армянские кинематографисты в значительной степени потеряли связи с литературой. Правда, почти на каждом собрании и пленуме, где затрагивались вопросы киноискусства, говорилось о необходимости укрепления этих связей. При этом деятели кино упрекали литераторов в том, что они не чувствуют киноязыка. Писатели, со своей «баррикады», обвиняли кинематографистов в пренебрежении или даже в незнании современной армянской литературы. Так или иначе, но, в самом деле, за последние шесть-семь лет была сделана только одна экранизация на основе нового литературного произведения. Причем отсутствие прочных творческих контактов отрицательно отражалось не только на кинопроизводстве. Оно неизбежно влияло на художественные критерии в работе всей студии.

Из фильмов ушли большие, масштабные темы современности, их заменил узкий мирок мелких страстей. Место крупных жизненных конфликтов заняли бурные житейские недоразумения.

* Н. Игнатьева. Быть строже к себе, «Искусство кино», 1963, № 1.





«Здравствуй, это я!»

Некоторые творческие работники просто не смогли преодолеть в себе укоренившийся за многие годы «страх ошибиться» — опасность бóльшая, чем сама ошибка, ибо ошибку можно исправить, а постоянная оглядка-оговорка довольно слабо согласуется с художественной смелостью, без которой нет искусства.

Общеизвестно, что любой творческий организм нуждается в постоянном притоке новых, молодых сил. Нельзя сказать, чтобы на студии «Арменфильм» всерьез дорожили этим принципом. Результат не замедлил сказаться. Многие молодые режиссеры и операторы после завершения учебы в Москве, не находя применения своим силам на «Арменфильме», вливались в коллективы других студий страны.

Наиболее трудное положение в армянском кино сложилось в конце 1963 года. В портфеле студии не оказалось ни одного готового сценария. Дело еще более осложнилось, когда мы вынуждены были закрыть фильм «Артист», творческий и производственный провал которого был очевидным. Надо было срочно выходить из положения. Полнометражный фильм — дело долгое, и потому решили готовить сборник короткометражек, которые можно было бы снимать параллельно.

Как обычно, когда подводят кинодраматурги, на помощь приходит старая добрая классика. В сравнительно короткий срок были написаны сценарии по новеллам западной армянской литературы, и в конце 1964 года студия выпустила альманах из трех картин: «Издержки вежливости» (сценарий и постановка Р. Капланяна), «Мосье Жак» (сценарий С. Ризаева, постановка Г. Маляна) и «Попранный обет» (сценарий Л. Карагезяна, постановка Г. Маркаряна). Фильм снимали молодые операторы студии С. Исраелян, К. Месян и один из старейших наших операторов — Ж. Вартанян. Новеллой «Издержки вежливости» в кино дебютировал видный театральный режиссер республики Р. Капланян.

В то время как мы запускали в производство альманах, в сценарной коллегии шли жаркие споры по поводу сценария драматурга А. Агабабова «Здравствуй, это я!», для постановки которого был приглашен режиссер Ф. Давлатян. Те, кто не принимал этот сценарий, ссылались на отсутствие в нем стройного драматургического сюжета и четкой авторской концепции. Те, кто выступал в его защиту, отмечали глубину характеров молодых героев, естественность и одновременно неподдельную сложность во взаимоотношениях людей, о которых повествует автор.

«Здравствуй, это я!» — картина о советских ученых, о людях, до конца преданных своему делу, постоянно ищущих, знакомых и с горьким, трудным в жизни, однако же сохраняющих веру в себя и в других, в дружбу, в чистоту человеческих отношений. Фильм уже готов, и я не хочу забегать вперед в оценках — вероятно, они будут разными, но меня он утвердил в несомненности дарования постановщика Ф. Давлатяна и оператора А. Явуряна, впервые работавшего над полнометражной картиной. Они составили отличный дуэт, подчинив все средства одной



«Чрезвычайное поручение»

цели — раскрытию внутреннего мира своих героев.

Мы восхищаемся нашей ракетной техникой, дерзостью человеческой мысли, проникающей в тайны Вселенной. Но еще больше наше изумление перед самими современниками, способными к созданию и управлению сложнейшими электронными системами и гигантскими механизмами. Разумеется, психология, стремления, интересы людей, действующих на переднем крае науки XX века,— интереснейший предмет художнического исследования. Пожалуй, впервые за последние годы фильм «Здравствуй, это я!» приобщает армянское кино к действительно важным, значительным темам времени.

Сейчас закончены еще две работы — художественный фильм «Чрезвычайное поручение» и документальная картина «Мартирос Сарьян».

В «Чрезвычайном поручении» (сценарий К. Исаева, постановка С. Кеворкова и Э. Карамяна, оператор А. Джагалян) армянское кино возвращается к образу легендарного Камо — героя революции, который в труднейших условиях гражданской войны выполняет личное задание В. И. Ленина, доставляя из Петрограда в Тифлис мандат о назначении Степана Шаумяна чрезвычайным комиссаром по делам Кавказа.

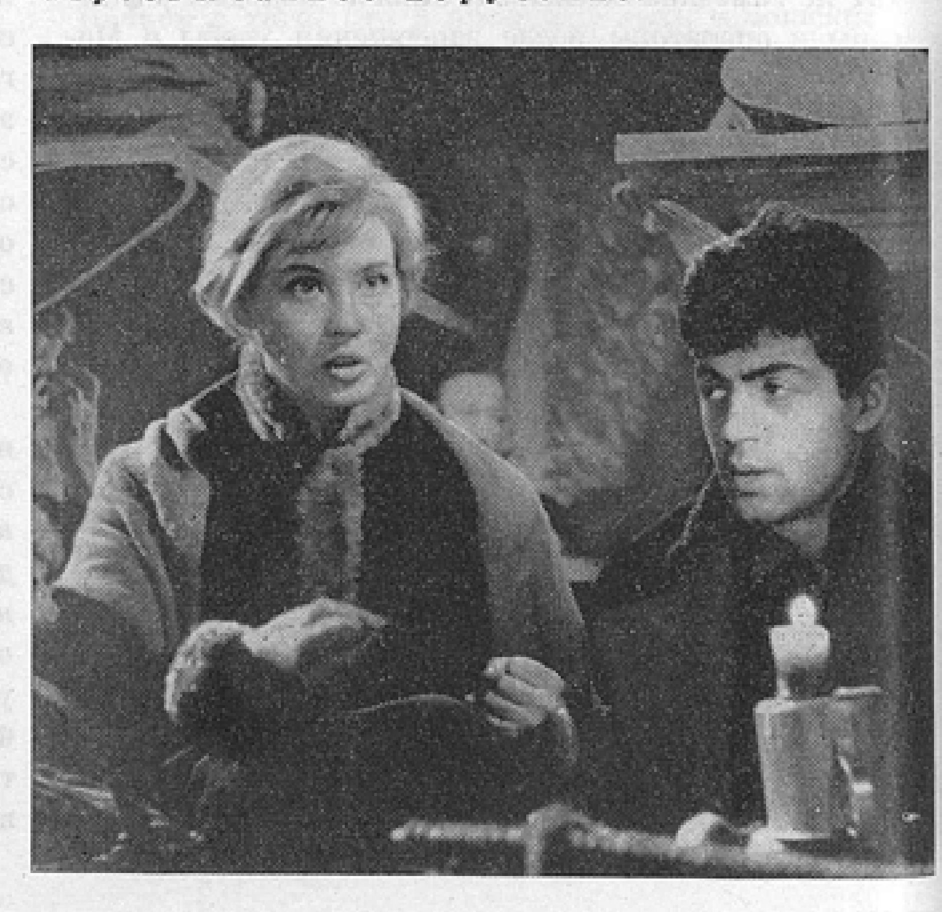
Образ Камо, о котором М. Горький говорил, что он совмещает в себе «почти сказочное мужество с неизменной удачей и необыкновенную находчивость с простотой души», — великолепный пример для подрастающего поколения. Пример беззаветной преданности и бесстрашного служения революции. Авторы фильма стремились, чтобы именно таким он предстал перед зрителями в исполнении актера Г. Тонунца.

Вслед за «Чрезвычайным поручением» на суд зрителя мы выносим полнометражную научно-популярную ленту «Мартирос Сарьян» (сценарий Л. Вагаршяна при участии А. Варжапетяна, постановка Л. Вагаршяна, оператор А. Варжапетян).

Фильм вышел на республиканский экран вскоре после того, как правительство высоко оценило работу восьмидесятипятилетнего художника, присвоив ему звание Героя Социалистического Труда. Живопись Мартироса Сарьяна стала достоянием не только Армении, но всей нашей культуры, весь мир восхищается его полотнами. Творчество художника получило у нас поистине всенародное признание.

Авторам фильма предстояло рассказать о жизни Сарьяна, о его поиске в искусстве, неустанном, не прекращавшемся все эти годы, а когда их восемьдесят пять — можно представить, сколько было тут сложных, и радостных, и горьких, и волнующих лет. Сценаристу и режиссеру важно было познакомить зрителей с личностью художника — а это замечательнейшая личность! — путем непосредственного знакомства с Мартиросом Сергеевичем и с его работами. На этом пути было множество трудностей. Постановщик привлек к сотрудничеству Илью Эренбурга, которого с М. Сарьяном связывает многолетняя дружба. И. Эренбург открывает для зрителей истоки народного в творчестве художника,

«Чрезвычайное поручение»



говорит о том обаянии молодости и душевного здоровья, которое несет в себе его искусство. Фильм о Мартиросе Сарьяне заставляет как бы заново оценить все им созданное, помогает глубже понять его творчество, дорожить им.

Я вовсе не хочу, чтобы у читателя сложилось представление о моем излишнем оптимизме. В названных фильмах, конечно, есть и просчеты, есть слабости, я не собираюсь ограждать эти работы от критики. Но, на мой взгляд, последние работы «Арменфильма» свидетельствуют о каком-то движении в жизни коллектива студии.

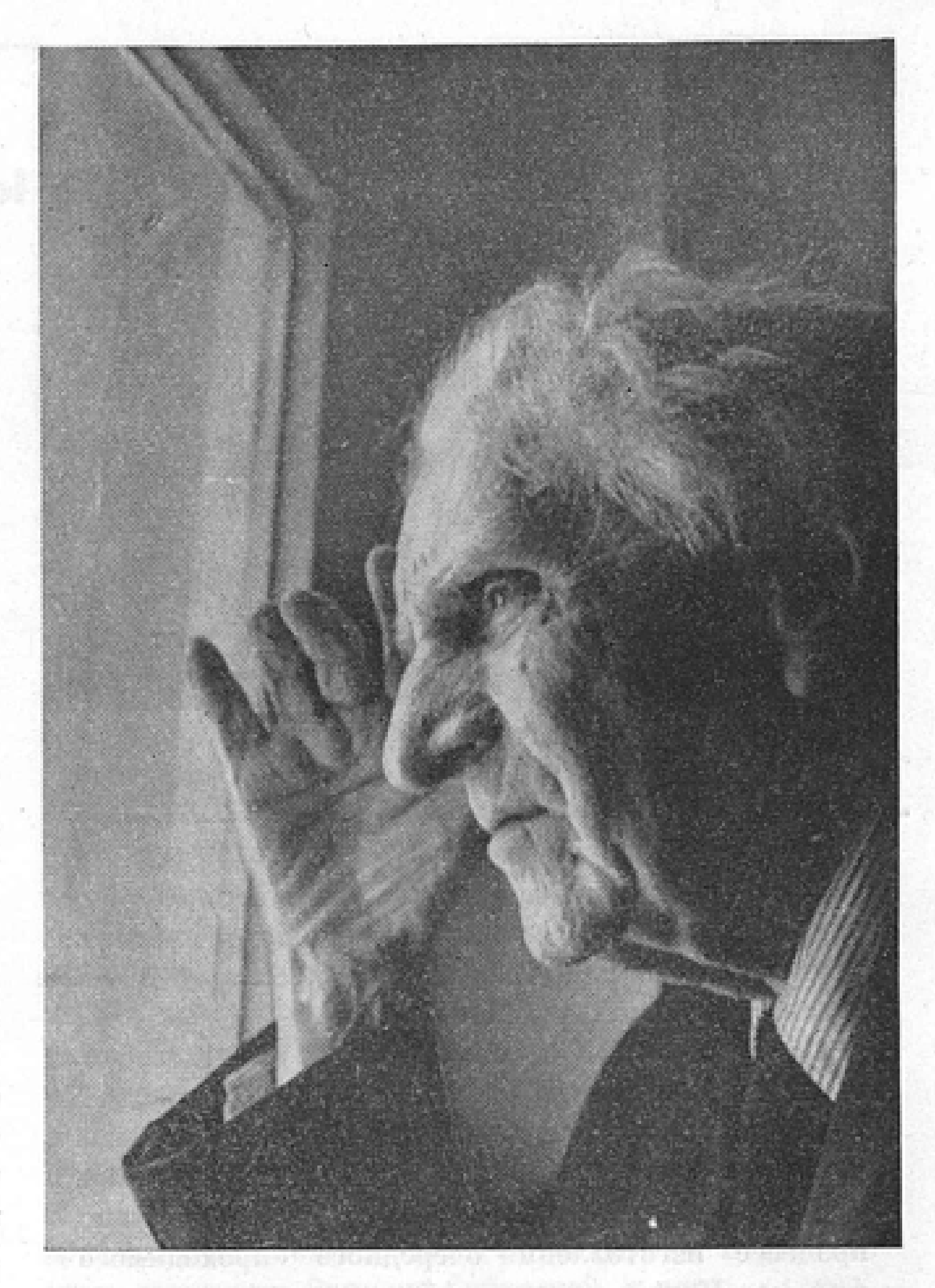
Сейчас на студии снимаются еще две картины — «Охота на Лалваре» (по одноименной поэме В. Маракяна) и альманах, состоящий из трех новелл — «Гарни», «Автомобиль Авдо» и «Зейтунский марш».

Мы возлагаем большие надежды на активную помощь со стороны армянских литераторов. Одаренный молодой писатель Г. Матевосян представил нам сценарий о современной армянской деревне. Интересной мне кажется работа сценариста А. Айвазяна «Треугольник». А. Араксманян, А. Дарбни и Г. Аракелян заканчивают сценарий об известном враче Насибяне. По договору со студией работают выпускники Высших сценарных курсов А. Зурабов, А. Вердян. Предполагается экранизировать роман Х. Гюльназаряна о Великой Отечественной войне— «Где-то кончается горизонт». В нашем портфеле сценарий Р. Кочара о Степане Шаумяне. Мы думаем также экранизировать повесть М. Варбиняна «Кикос» — об установлении Советской власти в Армении.

У нас есть одаренные, образованные люди — выпускники ВГИКа и Высших режиссерских курсов,— по-настоящему устремленные к творчеству. Их надо всячески поддерживать и помогать им. Но, к сожалению, встречаются и такие, что, не успев поставить ни одного фильма, принимают позу великих кинематографистов, категорически отвергая любые поправки и замечания и, что хуже всего, не сознавая, какой вред наносят себе.

Нам еще многое предстоит сделать, чтобы студия работала в подлинно творческой атмосфере. И прежде всего надо покончить с практикой взаимного захваливания фильмов. Слабый фильм не должен рассматриваться как средний, средний как хороший, а хороший как шедевр. Здесь надо говорить в первую очередь о режиссуре среднего и старшего поколения, о людях, за плечами которых солидный опыт. Именно они должны задавать тон в самокритичном подходе к работе, именно они должны быть образцом настоящей художнической взыскательности к себе.

Об этом как раз и шел разговор на выездной сессии президиума Союза работников кинематографии, состоявшейся в Ереване осенью прошлого года. Наши гости, в числе которых были руководители Союза Л. Кулиджанов и С. Герасимов, повели откровенный и строгий разговор о недостатках наших фильмов, оказав тем самым ценную помощь деятелям армянского кино.



«Мартирос Сарьян»

Вообще мы не можем жаловаться на невнимание к нашим заботам и нуждам. Особенно важным и радостным было для нас решение о расширении и обновлении производственной базы «Арменфильма». Ведь в настоящее время армянские кинематографисты работают в далеко не нормальных условиях.

Конечно, отрадно, что строится новая студия. Но мы помним, что само строительство не снимает всех бед. Счастье, говорят, не в богатой обстановке. В конечном счете хороший фильм создают не уютные павильоны (хотя и они необходимы), а люди. (Не хочется быть злым, но ведь известно, что некоторые студии, обладая самым современным оборудованием и техникой, иногда выпускают до-



«Мартирос Сарьян»

вольно серые фильмы.) С появлением новой базы вопрос о том, кто стоит за камерой, будет поставлен еще острее, ссылки на плохие производственные условия перестанут действовать.

Принято говорить, что в каждом деле, особенно в искусстве, срывы неизбежны. Это правда. Но всегда нужно различать: срыв в поисках новых путей, в поисках мужественной правды и новых средств выразительности в искусстве или срыв в процессе изготовления очередного «проходимого» фильма. Какой по счету блин комом — первый, второй или десятый?..

Мне станут возражать, будут оправдывать неудачу посредственной драматургией. Я не хочу втягиваться в традиционный спор о хорошем режиссере и плохом сценарии. Такие дебаты идут, очевидно, на всех студиях. В настоящем художественном произведении все компоненты должны быть в нерасторжимом единстве. Это аксиома: если ты ставишь сценарий — значит отвечаешь за него. Правда, мы должны понимать и другое — то, как долго приходится режиссеру ждать и как трудно ему сказать: вот тот сценарий, который я мечтаю снять.

Так уж у нас сложилось производство, что на своем веку режиссер ставит совсем немного фильмов. А уж про студию с ограниченной программой и говорить нечего. Естественно поэтому, что каждая новая работа режиссера — событие, дело нескольких лет жизни — не должна быть проходной: зачеркнул и выбросил! Разумеется, сценарная коллегия, определяя планы студии, должна учитывать и режиссерскую индивидуальность, иначе все благие пожелания пожеланиями и останутся.

Мне кажется, что ответственность сценарных коллегий студий сейчас возрастает особенно. Ведь мы находимся накануне важного события в истории нашей партии и государства — 50-летия Октября. Армянские кинематографисты должны достойно отметить эту величайшую историческую дату.

Вспомним историю. Судьба армян в 1915—1920 годах сложилась исключительно тяжело. Казалось, что пробил час для одного из древнейших народов мира, наступил критический момент в его многовековой истории. Под вопросом было само физическое существование нации. Только благодаря победе Советской власти Армения поднялась из руин и пепла, совершила промышленную революцию, возродила и возвела на новую ступень свою вековую культуру, выдвинула целую плеяду деятелей науки и искусства. Этот взлет в духовной жизни народа почти не отражен — сколько же можно вспоминать ленты 20-х годов! — в кино Армении. Важнейшие этапы в судьбе республики начисто выпали из поля зрения кинематографистов. Неловко говорить, но у нас нет ни одной ленты об участии армянского народа в Великой Отечественной войне 1941—1945 годов! Это недопустимый пробел, и он должен быть восполнен.

Когда подумаешь о тех поистине драматических ситуациях, которые могли прийти на экран, особенно острую неловкость чувствуешь, наблюдая за тем, как и сейчас подгоняются под привычные схемы острые и серьезные жизненные наблюдения. Подчас кинематографические представления о вкусах и интересах зрителей мало соответствуют действительности. Мы легко идем на примитив и банальность, полагая, что этого требует зритель. А он этого попросту не прощает. Так же, как и серости, скуки на экране. Убежден, что в каждой национальной кинематографии должен чувствоваться пульс всего советского, больше того, мирового прогрессивного кино.

Нельзя больше жить узкими, местническими интересами в искусстве, так же как нельзя придерживаться каких-то одних, давно сложившихся, якобы специфично национальных форм. Искусство — организм живой, постоянно развивающийся, и застой никогда не проходит бесследно. Мы до сих пор пожинаем его плоды.

Поэтому для армянских кинематографистов главное сейчас — не остановиться на достигнутом, тем более что успехи еще весьма скромны. Важно удержать их и устремиться к иным, дальним высотам. Ведь цель не только определяет средства, но и активизирует энергию. А о том, что она есть у армянских деятелей кино, свидетельствуют фильмы уходящего года.

В. РЯБИНИН

Поэзия земных скоростей

Для тех, кто не связан с железнодорожным транспортом, эти фильмы — словно открытие интереснейшего мира. Мира современной техники, где все подчинено четкому ритму движения, ритму высоких скоростей. Повседневного, подчас нелегкого труда людей, чья первейшая забота — быстрее перевозить грузы, делать все, чтобы для пассажиров, для нас с вами, поездка в любой конец страны была приятной и безопасной.

...Эстафета на стадионе. Рвется вперед спортсмен, стремясь во что бы то ни стало выиграть забег. Вдруг прямо на дистанции его... останавливает врач: проверим, юноша, сердце, пульс. Трибуны в смятении: ведь в руках у спортсмена эстафетная палочка... Нет-нет, никто ничего не напутал. Это вовсе не о спортивном фильме. Со стадиона мы сразу попадаем на одну из железнодорожных станций. Видите — стоит электровоз. Помощник машиниста, не торопясь, обходит его с тряпкой в руках. А между тем диспетчер-новатор из Барабинска Ф. К. Макаев продолжает рассказывать. Еще недавно, несколько лет назад, говорит он, работа локомотива напоминала именно такую нелепую эстафету. Экипаж машины—локомотивная бригада — обслуживал небольшие участки протяженностью 150—200 километров. Прибудет поезд на станцию, а отправиться дальше не может, пока одна бригада не сдаст, другая не примет локомотив...

Первыми сломали такой порядок барабинцы. До тысячи с лишним километров увеличили они длину пробега каждого рейса электровоза. И они же первыми начали замечательное движение за максимальную производительность электровоза, за 1030 минут полезной его работы в сутки вместо прежних 700—800. Об этом фильм, снятый на Свердловской студии режиссером Л. Ашкинадзе. Казалось бы, тема сугубо специальная, техническая. Здесь так легко было сбиться на сухой пересказ опыта новаторов, сопроводив его вполне добротными и вполне серыми, статичными иллюстрациями. Молодой режиссер Л. Ашкинадзе не пошла по проторенному пути. Она сумела подать «сухую» тему увлекательно, ярко. Она вместе со сценаристом Ю. Темниковым и оператором П. Гариным проявила столько изобретательности, умения прочесть материал языком кино, что фильм, который по замыслу должен быть научно-техническим, стал в полном смысле научно-популярным, доступным зрителю — не железнодорожнику. И что ценно — не утратил при этом своих деловых, чисто практических качеств.

Я привел всего один пример, подтверждающий эту мысль,— эпизод с эстафетой. А сколько в фильме Л. Ашкинадзе подобных находок... В поиск, начатый диспетчерами, включились буквально все — и вагонники, и путейцы, и связисты.

На экране крупным планом часы. «Как известно, в сутках 1440 минут,— говорит рассказчик.— В среднем по сети железных дорог полезная работа электровозов 740 минут. А вот на Барабинском отделении Западно-Сибирской дороги — 1030. Выигрыш — 290 минут».

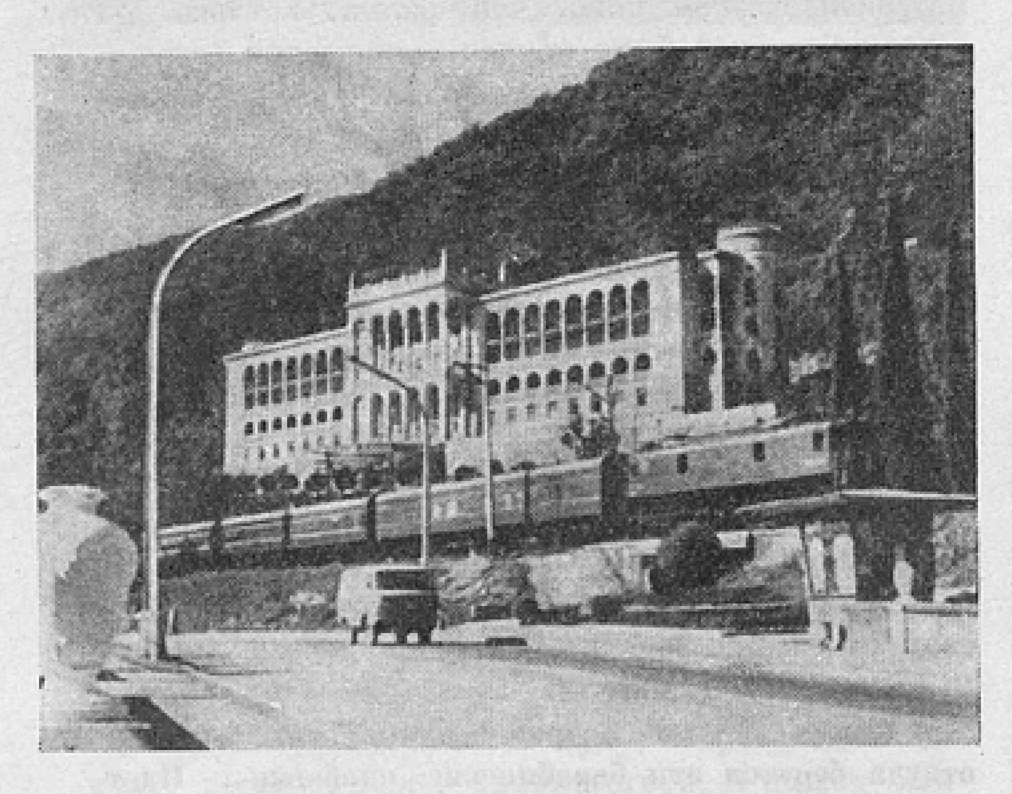
И авторы фильма подробно знакомят нас с тем, откуда берутся эти барабинские «добавки». Идет рассказ о ремонтниках, которые благодаря применению новой техники смогли привести путь в отличное состояние, и на циферблате уже знакомых нам часов появляется заштрихованный сектор. Так же наглядно повествует лента о вкладе работников депо, связистов, электриков.

Фильм, длящийся полчаса, смотрится с неослабевающим интересом. Лаконичность, предельная точность кинорассказа об опыте новаторов, перемежаемого удачными режиссерскими находками, делают его доходчивым, убедительным.

...Честно говоря, на такие просмотры, как этот, идешь с некоторым предубеждением: опять, мол, скука зеленая; специалисту, тому другое дело. Но здесь уже после первого фильма предубеждение сменилось законным любопытством: что дальше?.. А дальше — «Вижу зеленый». Инструкция, пересказанная языком кино. Но как ни странно, и инструкцию тоже смотришь с интересом. Поскольку и здесь содержание облечено в удачную



«15-е место осталось свободным»



«Ленинград — Ленинакан»

«Вижу зеленый»



в полном смысле слова кинематографическую форму. Авторы (сценарист И. Склют, режиссер И. Вязовский) отказались от штампа «лобовой» иллюстративности. Незамысловатый сюжет — история машиниста, дорого заплатившего за нарушение установленных правил,— позволил им вполне наглядно и вместе с тем без назойливого нравоучительства напомнить водителю локомотива об основных приемах безопасной работы.

...Лента за лентой, и все яснее явь познаваемого нами мира. Он запечатлевается в нашем сознании просторными и светлыми деповскими цехами, высокомеханизированными сортировочными горками, крепкой паутиной контактной сети. И, конечно, неугомонным перестуком колес, мчащимися на высоких скоростях составами.

Борьба за скорость... Еще вчера пассажирские поезда покрывали расстояния от Ленинграда до Москвы за десять-двенадцать часов. Шесть лет назад средняя скорость на этом участке поднялась до 120 километров в час. Потом до 140, потом до 160. Пять часов, и вы в столице. Фантастика, да и только! О том, в каких творческих муках рождалась она, эта фантастика сегодняшнего дня,— киноочерк «Октябрьская-скоростная» (сценарист С. Рунге, режиссеры П. Коган, О. Кухаренок), созданный на Ленинградской студии кинохроники.

Удивителен он, мир высоких скоростей! Романтики в нем, ей-богу, не меньше, чем в мире скоростей космических. А какой это благодатный материал для кинематографиста, в особенности для оператора. Поезда, стремительно мчащиеся и замедляющие свой бег возле перронов, снятые в разных планах и ракурсах... И хотя порой авторы фильмов о транспорте слишком уж увлекаются «перестуком колес», зритель прощает: и ему ведь невольно передается их увлечение...

До чего же хочется, чтобы лучшие ленты о транспорте посмотрели те, кто стоит сейчас в преддверии жизненного пути и полон раздумий, шестнадцати-восемнадцатилетние. Уверен, многие из них остановили бы свой выбор на одной из железнодорожных профессий. Большинству, вероятно, захотелось бы стать машинистами, монтажниками-электрификаторами, что «разгуливают» по проводам, словно канатоходцы, диспетчерами, которым сложнейшая автоматика позволяет за десятки и сотни километров регулировать движение поездов... Юноше, обдумывающему житье, не загореться этим просто нельзя. Но беда в том, что юноша не увидит фильмов о транспорте. На монтажных листах четкая пометка: «для ведомственного показа Министерства путей сообщения». Министерство— заказчик, министерство—зритель. И вот интересные фильмы, которые с удовольствием и с пользой

посмотрела бы широкая публика, остаются для нее кладом за семью печатями. Это нетрудно было бы объяснить, если б речь шла о лентах сугубо специальных, таких, к примеру, как «Электрооборудование цельнометаллических пассажирских вагонов». Но в том-то и дело, что добротных лент, которые с полным основанием можно назвать научно-популярными, в транспортной фильмотеке предостаточно. Здесь и «Большой путь» — историко-познавательный фильм о транспорте, иллюстрированный богатым документальным материалом и даже игровыми эпизодами. Здесь и «Ленинград — Ленинакан» — рассказ-путешествие по крупнейшей в мире электрифицированной магистрали, воспевающий красоту трудового подвига строителей. И «Следствием установлено» — лента, если можно так выразиться, профилактическая, напоминающая, как важно, имея дело с транспортом, быть осторожным, соблюдать правила безопасности, а по жанру — новелла-детектив. Здесь, наконец, полный динамики публицистический очерк «Огни Великого почина» — о зачинателях славного движения за коммунистический труд рабочих депо Москва-Сортировочная.

Обратите внимание, какое разнообразие не только тем, но и жанров. А если учесть, что значительная часть фильмов поставлена на ведущих наших студиях, сделана, во всяком случае, на вполне профессиональном уровне,— просто непонятно, как до сих пор их не увидел широкий зритель (повезло разве что «Огням Великого почина»).

Но вернемся в наш кинозал. На экране уже другой фильм — «Техника безопасности при осмотре и ремонте вагонов на пунктах технического осмотра». Он снят на Свердловской студии тем же режиссером Л. Ашкинадзе. Тема серьезная и, не побоимся сказать, для кинематографа не слишком благодарная. Кое-каких просчетов авторам действительно не удалось избежать. Это и растянутость, чрезмерное разжевывание отдельных технических приемов и недостаточно отшлифованный дикторский текст. И все-таки почерк умного, талантливого режиссера и здесь оставил яркий след.

Диктор напоминает одно из правил безопасной работы при осмотре вагонов: измеряя обод колеса, рабочий должен находиться на междупутье и не ставить ногу на рельсы, иначе... Вслед за демонстрацией правильного приема — эпизод с нарушителем техники безопасности. Но нарушитель этот необычный: смешной рисованный человечек, в котором есть что-то от Швейка, мультмен-«невезучка». Вот он, начав замерять обод колеса, по забывчивости ставит ногу на рельс. Поскользнувшись, падает, потирает ушибленное колено. И лишь потом, наученный горьким опытом, встает

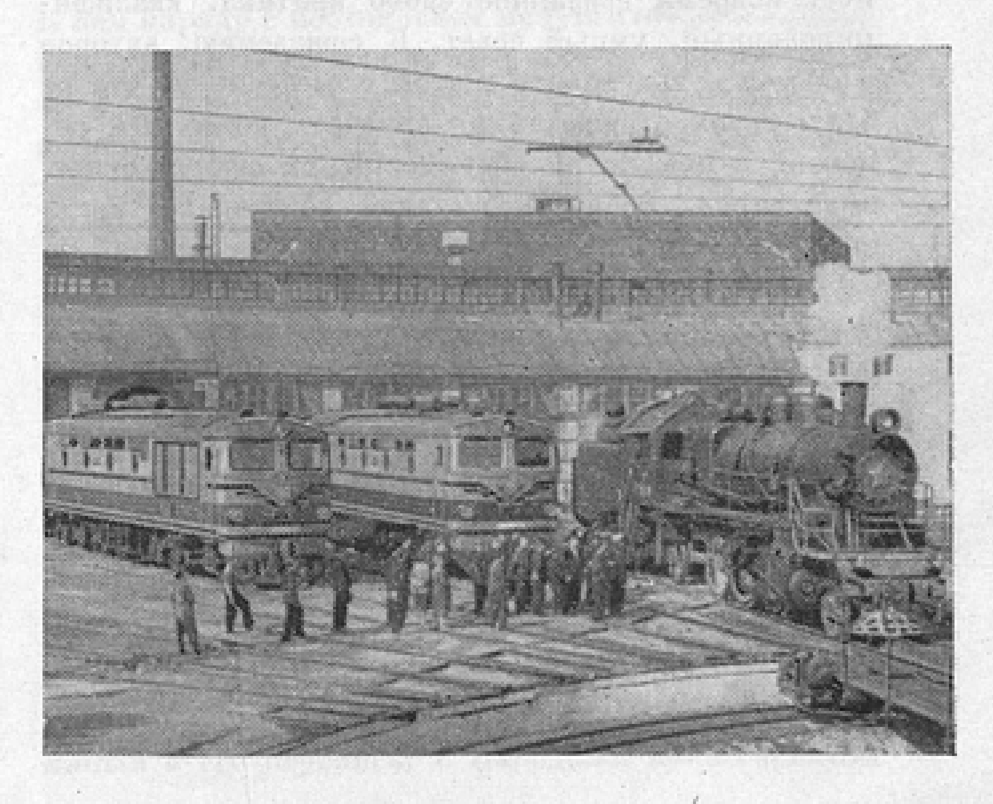


«Счет на минуты»



«Октябрьская-скоростная»

«Большой путь»



правильно... Смешную сценку сопровождает выразительная бравурная мелодия. Мультмен появляется на протяжении фильма не раз. И его роль нельзя свести лишь к тому, что нагляднее становится тот или иной прием работы осмотрщика. С помощью веселого человечка Л. Ашкинадзе достигает и чисто психологического эффекта: нарушая ритм повествования, она дает нам минуту активного отдыха.

Хочется сравнить этот фильм с другим, тоже учебно-техническим и тоже о вагонах, об их электрооборудовании. И хотя марка студии «Леннаучфильм» обязывает, разница между двумя лентами просто поразительная. Насколько в первом так и сквозит желание режиссера подать «скучную» тему живее, интереснее, настолько засушен, невыразителен второй (режиссер В. Павлов) — однообразное, без тени выдумки повествование с демонстрацией различных электрических схем и приборов, сопровождаемое к тому же монотонным дикторским текстом...

Ремесленнических поделок в фильмотеке Центрального института научно-технической информации и пропаганды железнодорожного транспорта, к сожалению, хватает. Особенно среди картин, выпущенных «Казахфильмом» и некоторыми другими студиями. Беда в том, что на ленты, снимаемые по заказу ведомств, кое-где по укоренившейся порочной традиции смотрят, как на продукцию третьего сорта. Ставить такие фильмы поручают или ассистентам, или же людям случайным, тем, у кого с большим кино разговора «тет-а-тет» не получилось. Между прочим, страдают таким грешком не только республиканские, но и некоторые центральные студии.

Да, от режиссера, от его вкуса и почерка зависит многое. А самому ему очень нужно доброжелательное, вовремя сказанное слово критика, квалифицированный, умный совет. К сожалению, авторов фильмов о транспорте в этом смысле не то что не балуют, их стараются не замечать вовсе. Ни рецензий в печати, ни обсуждений, ни общественных просмотров. Работать в такой обстановке, когда ни поправить, ни подсказать некому, трудно. Не случайно даже в лучших лентах, о которых шла речь, замечаешь досадные промахи. Нет-нет да и изменит вкус той же Л. Ашкинадзе. И тогда в хорошем фильме об опыте барабинцев вместо подлинного рассказа А. Макаева, который обращается к нам с экрана, мы слышим синхронный, хорошо поставленный, но находящийся в удивительном противоречии с обликом самого новатора голос диктора. До чего же неприятный осадок оставляет этот прием, который давно пора списать в архив.

Я не случайно останавливаюсь на этих, казалось бы, прописных истинах. Недостатком, о котором идет речь, в той или иной мере страдают те или иные железнодорожные ленты.

Представьте, что кран ставит на рельсы колесную пару, а стук от соприкосновения металла с металлом слышен на несколько секунд позже, да к тому же похож, скорее, на скрежет... Так называемая асинхронность изображения и звука — весьма существенный недостаток большинства фильмов о транспорте. Отвлекая зрителя, она словно подчеркивает «невсамделишность» происходящего на экране. И недостаток этот тем досаднее, что виноваты в нем не постановщики фильмов, а чаще устаревшая звукозаписывающая аппаратура, которую, как правило, предоставляют в их распоряжение. «Ведомственный? Ничего, сойдет...»

— Но кто сказал, что наши фильмы должны по качеству уступать остальным?— волнуясь, говорил мне начальник киноотдела Института научно-технической информации и пропаганды МПС И. М. Махлин.— Кто установил, что если аудитория у нас несколько уже — значит можно пренебречь элементарными требованиями современного кинематографа, доверить постановку ремесленнику. А потом это становится одной из причин, в силу которых тот или иной научно-познавательный фильм нельзя выпустить на большой экран, нельзя показать на международном конкурсе...

И. М. Махлина, два года назад возглавившего отдел института, иначе как энтузиастом не назовешь. Отбирая и редактируя сценарии, он и его помощники стремятся, чтобы и содержание и форма фильмов отвечали сегодняшнему дню. Ленты, которые делаются сейчас по заказу Министерства путей сообщения, не идут ни в какое сравнение с теми, что выпускались несколько лет назад.

И что важно, тематику фильмов мало назвать просто разнообразной, она отражает новое, существенное в жизни транспорта, прежде всего борьбу за технический прогресс. Любой из фильмов, о которых шла речь, актуален, нужен. Тем более это относится к киножурналу «На стальных магистралях СССР», выходящему регулярно — раз в два месяца. Несомненно, работники отдела помнят об основном своем долге — пропагандировать лучшие, проверенные практикой приемы труда среди самих железнодорожников, не забывают о возможностях научно-технического кино, которое позволяет учить передовому квалифицированно и широко.

Энтузиасты полны новых замыслов и надежд на то, что преграду из равнодушия, а порой и скепсиса, тормозящую качественный рост транспортного кино, все-таки удастся сломать. Что лучшие ленты о транспорте, в которых талант ученого, инженера, рабочего-новатора накрепко спаян с талантом режиссера, оценит наконец широкий зритель.

В. ЛИСТОВ

Запечатлено кинолетописью

Ранним осенним утром 1927 года, когда город еще спал, на набережной Москвы-реки у храма Христа Спасителя собралась огромная массовка. Это была толпа, так сказать, в лучших традициях гражданской войны: мастеровые в картузах, парни в солдатских шинелях, женщины в косынках, босоногие дети окраины. А около храма как ни в чем не бывало стоял памятник императору Александру III — тот самый, что был снят отсюда почти десятилетие назад. Грубый, неуклюжий, громоздкий. В московском просторечии его называли «бегемот».

В то утро у копии «бегемота» командовал режиссер Г. Александров. Шла съемка эпизода фильма «Октябрь» («Десять дней, которые потрясли мир»). Знаки царского достоинства — скипетр и держава — падали в свете юпитеров и катились вниз по ступеням.

Так был воспроизведен подлинный исторический факт снятия памятника предпоследнему царю.

Корреспондент тогдашней газеты «Кино» сохранил любопытный для нас диалог участников массовки:

«—Десять лет тому назад свергли! Жаль, тогда не засняли...

— Ежели бы знать! Тогда не до того было!»

Эта маленькая подробность газетного отчета свидетельствует: не прошло и десятилетия после Октября, а многие ранние работы советских кинодокументалистов были уже прочно забыты. Что значит «не до того было», если в Центральном государственном архиве кинофотофонодокументов СССР и до сих пор хранятся фрагменты подлинного документального сюжета «Снятие памятника Александру III»?

Вольное творческое воображение С. Эйзенштейна и Г. Александрова перенесло это событие в октябрьские дни 1917 года. На самом деле все это произошло в июле 1918 года, и где-то в конце лета кинохроникеры запечатлели это событие.

Кто же из документалистов на десять лет «опередил» Эйзенштейна? Старшее поколение советских кинематографистов не дает однозначного ответа на этот вопрос. Ясно только, что фильм был смонтирован в 1918 году. Эдуард Тиссэ в своих воспоминаниях называет операторами этой ленты Г. Гибера и А. Левицкого. А в бумагах покойного профессора Г. Болтянского в качестве автора этого сюжета фигурирует А. Лемберг. Документы Москинокомитета, хранящиеся в Центральном государственном архиве литературы и искусства, скорее, подтверждают мнение Тиссэ. Да и сам ветеран советского кино А. Лемберг своего участия в этой киносъемке не подтверждает...

Вот какой материал для исторического исследования может дать только один скромный документальный ролик. Рассмотренный сюжет — далеко не единственный, запечатлевший на киноленте начало монументальной пропаганды.

Как известно, 14 апреля 1918 года в газетах «Правда» и «Известия ВЦИК» был опубликован декрет Совнаркома «О памятниках республики». В нем наряду с постановкой монументов революционерам и деятелям искусства и науки предусматривалось снятие не представляющих художественной ценности памятников царям и их слугам. На основе этого декрета с площадей и улиц Москвы исчезли памятники Александру III, великому князю Сергею Александровичу, генералу Скобелеву, что тоже отражено в документальной ленте 1918 года.

Но для нас, конечно, гораздо важнее киносюжеты, запечатлевшие открытие новых, революционных монументов в Москве и Петрограде. Самый факт такого рода киносъемок — результат постоянного и активного интереса, который проявлял к памятникам Владимир Ильич Ленин.

Что сделано по монументальной пропаганде? Кто виноват в проволочках? Где бюсты Маркса и Радищева?

Эти и подобные вопросы все время ставятся Лениным в его переписке с Народным комиссариатом



Памятник А. Радищеву работы Л. Шервуда



Митинг в Москве на открытии памятника А. Радищеву

просвещения в мае — сентябре 1918 года, опубликованной в 50-м томе Собрания сочинений В. И. Ленина.

Существенная деталь: Ленин настаивает на открытии памятников — хотя бы временных. Самый момент открытия, речи, газетные отчеты и, наконец, кинокартины должны были привлечь внимание широких рабочих масс к таким именам, как Чернышевский и Робеспьер, Перовская и Гарибальди, Лассаль и Дантон. Ведь до тех пор все эти революционеры были известны в России лишь узкой прослойке. Сделанные наспех, из непрочного материала, временные памятники не сохранились, но свою роль они безусловно сыграли.

Первенцем ленинского плана монументальной пропаганды был памятник Радищеву работы скульптора Л. Шервуда. В архиве сохранился коротенький фрагмент сюжета «Открытие памятника Радищеву» —без титров, без серьезного научного аппарата. Просмотр этого ролика на экране сразу породил массу вопросов.

Дело в том, что первый памятник Радищеву был открыт в Петрограде у пролома царской решетки в скверике около Зимнего дворца. Произошло это 22 сентября 1918 года. Затем скульптор Л. Шервуд отлил еще один, точно такой же монумент для Москвы. Этот дубликат и был установлен в новой советской столице на Триумфальной площади — примерно на том месте, где ныне стоит памятник Маяковскому. «Московское» открытие Радищева состоялось через две недели после «петроградского» — 6 октября.

По свидетельству профессора Г. Болтянского, лучшего знатока ранней советской кинопублицистики, съемки открытия радищевского памятника были сделаны в 1918 году и в Москве и в Петрограде. Так вот: какая именно из этих съемок дошла до наших дней? Сохранившиеся в архиве фрагменты, к сожалению, не дают прямого ответа на основной вопрос: Москва или Петроград? Запечатлен самый бюст, есть три-четыре плана митинга при открытии. Но нет достаточно характерного городского пейзажа для того, чтобы отличить питерскую Дворцовую площадь от московской Триумфальной.

Правда, памятник стоит среди деревьев. Но и это ничего не дает: один бюст открывали в скверике у моста через Неву, а другой — на Садовом кольце, которое в ту пору было действительно садовым...

Помог тщательный просмотр ленты на монтажном столе под лупой, увеличивающей в двадцать раз. Оказалось, что за несколько кадриков до конца сохранившегося фрагмента в панораму митинга попадают средним планом два будничных предмета — вагон трамвая и уличные часы. Это удача! Читается номер трамвайного маршрута — № 1. И видно расположение стрелок уличных часов — ровно полдень.

Теперь обратимся к двум увесистым томам суворинского издания — «Вся Москва» и «Весь Петроград» за 1917 год. Итак, трамвай № 1 ходил тогда в Питере от Финляндского вокзала через Троицкий мост по Петергофскому проспекту и дальше к Нарвским воротам. Зимний дворец, у которого был установлен памятник, остается далеко в стороне от этого маршрута. В Москве же трамвайный маршрут № 1 связывал Курский и Александровский (ныне Белорусский) вокзалы. Ходил этот трамвай через центр города, и путь его к Александровскому вокзалу лежал по Тверской улице именно через Триумфальную площадь.

Итак, эта съемка была сделана в Москве 6 октября 1918 года. Еще одно подтверждение находим в московской газете «Известия ВЦИК», в отчете которой сказано, что открытие памятника Радищеву состоялось ровно в полдень — это точно совпадает с показанием уличных часов.

Разумеется, загадка ленты с памятником Радищеву представляет собой редчайший случай. Обычно место подобных съемок определяется без труда, ибо сам по себе памятник уникален. Так, невозможно спутать киносъемку памятника Тарасу Шевченко в Москве работы С. Волнухина со съемкой шевченковского памятника в Петрограде, выполненного И. Тильбергом. Фрагменты этих лент, заснятых осенью 1918 года, хранятся в киноархиве и представляют собой материал столь же ценный, сколь и малоизвестный.

Досадное невнимание, с которым искусствоведы и историки и поныне относятся к документальной кинолетописи первых лет революции, приводит к неполноте и неточностям фильмографических описаний «монументальных» сюжетов.

Известный академический справочник «Кино- и фотодокументы по истории Великого Октября» утверждает, например, что лента «Открытие памятника Джузеппе Гарибальди» снята в Москве в 1920 году. Но даже самый поверхностный просмотр сюжета под лупой на монтажном столе убеждает: это не Москва и не 1920 год.

Прежде всего вчитаемся в лозунги, под которыми проходит митинг. В них очень характерно смешивается старая и новая орфография, что обычно отличает стиль 1918 или начала 1919 года. Затем присутствие на открытии памятника наркома просвещения А. В. Луначарского, который, как известно, весной 1918 года не переехал вместе с Совнаркомом в Москву, а остался работать в Питере. Наконец, в складках полотнищ ясно прочитываются такие не оставляющие сомнений надписи:

«Отныне ты, свободная Россия, против самодержавия и капитала! Рабочие фабрики «Скороход».

«...комитет РКП(б) Московско-Заставского района».

Конечно, фабрика «Скороход» и Московско-Заставский район не могли быть нигде, кроме Питера. Дальнейшая проверка по газетам подтвердила: памятник Гарибальди в присутствии Луначарского был открыт 9 марта 1919 года в Петрограде. В фильмографический справочник можно внести очередное уточнение.

По надписям на знаменах и полотнищах, попавших в кадр, довольно часто можно определить дату и место митинга. Но эти надписи имеют и самостоятельное значение, представляют собой инте-

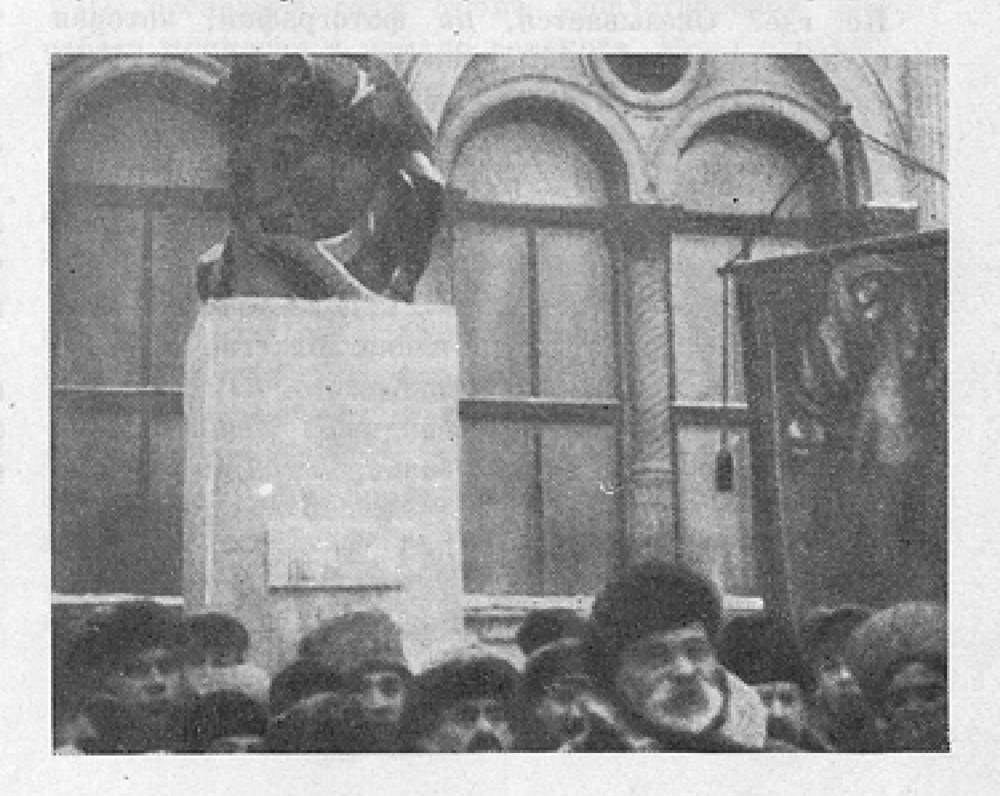


Открытие памятника Т. Шевченко в Петрограде. На первом плане — Н. Альтман, Д. Лещенко и А. Луначарский



Момент открытия памятника Г. Гейне работы скульптора В. Синайского

Открытие памятника С. Перовской работы О. Гризелли. На первом плане — революционер-народник Николай Морозов



реснейшие и характернейшие документы эпохи, давно, казалось бы, утраченные. Может ли историк остаться равнодушным, если от кадра к кадру в сюжете «Открытие памятника Гейне в Петрограде» (1918) читается транспарант:

«1917—1918. Нет почетнее звания, чем звание с о л д а т а социалистической революции!»

Или — на открытии московского памятника Робеспьеру:

«Да здравствует австро-венгерская революция!»

На открытии памятника Шевченко в Москве на Трубной площади:

«Хай живе [радянська влада] на Украйне!»

На открытии всех этих памятников обычно присутствовали известные большевики, деятели литературы и искусства, военные руководители. Но так как титры к фрагментам не сохранились, распознать участников событий довольно трудно. В этом смысле хорошо изучена только знаменитая лента Ю. Желябужского «Открытие временного памятника К. Марксу и Ф. Энгельсу», где выступает Владимир Ильич Ленин. Она находится в Центральном партийном архиве ИМЛ при ЦК КПСС. А остальные сюжеты пока еще «хранят молчание».

Правда, на питерских лентах без труда можно узнать А. В. Луначарского. Первый наш нарком просвещения в одном из писем отмечает: «Я сам лично открывал все эти (петроградские. — *В. Л.*) памятники...»

Действительно, интересные кинопортреты Луначарского сохранились в сюжетах, посвященных открытию монументов Гарибальди, Гейне, Перовской и Шевченко.

Вместе с Луначарским на шевченковской ленте заснят еще один оратор, внешность которого кажется знакомой. Конечно же, мы где-то уже видели эти усы, это пенсне, эту неловко посаженную шляпу. Но где? Оказывается, на фотографии, которая публиковалась бесчисленное множество раз. Есть такой знаменитый снимок: Луначарский и Маяковский выходят из подъезда Кинокомитета в Гнездниковском переулке. Так вот — вместе с ними на этом фото заснят председатель Всероссийского фотокиноотдела Дмитрий Лещенко.

Достаточно сличить фото с кинолентой, отснятой Н. Григором, как участие члена коллегии Наркомпроса в открытии шевченковского памятника в Петрограде становится очевидным. Лещенко! Тот самый профессор химии большевик Дмитрий Лещенко, который летом 1917 года тайно ездил в Разлив фотографировать Ленина в его последнем подполье. Лещенковский снимок Ленина в парике и кепке для удостоверения на имя питерского рабочего К. Иванова хорошо всем известен...

Кинопортрет Д. Лещенко в шевченковском сюжете можно считать бесспорным еще и потому, что в отчете об открытии памятника, опубликованном в петроградской «Красной газете» от 30 ноября 1918 года, читаем: «Вчера на улице Красных зорь против мусульманской мечети при торжественной обстановке состоялось открытие памятника украинскому поэту-крестьянину Т. Г. Шевченко... После тов. Луначарского выступил тов. Д. И. Лещенко», который читал стихотворение «Заповiт».

Подобным же образом решается и еще одна задача. Лента, снятая на открытие памятника Гейне в Петрограде 17 ноября 1918 года, начинается с крупного плана: Луначарский у автомобиля беседует с человеком яркой, запоминающейся внешности. Счастливая случайность позволяет определить, кто это. В одном из номеров питерского иллюстрированного журнала «Пламя» за восемнадцатый год есть, оказывается, фотография митинга у памятника великому немецкому поэту. В пояснительном тексте к фото указано «кто есть кто». Собеседником Луначарского в киносюжете оказался известный скульптор Натан Альтман, автор популярных скульптурных портретов В. И. Ленина.

Та же фотография «выдает» присутствие на митинге художника Д. Штернберга, который тоже попал в поле зрения кинообъектива.

...Ни один из временных памятников 1918 года не сохранился. Судить о них можно только по дошедшим до нас фотографиям и кинолентам. Тем ценнее эти уникальные кадры. Бережно хранить и изучать их — наш долг.

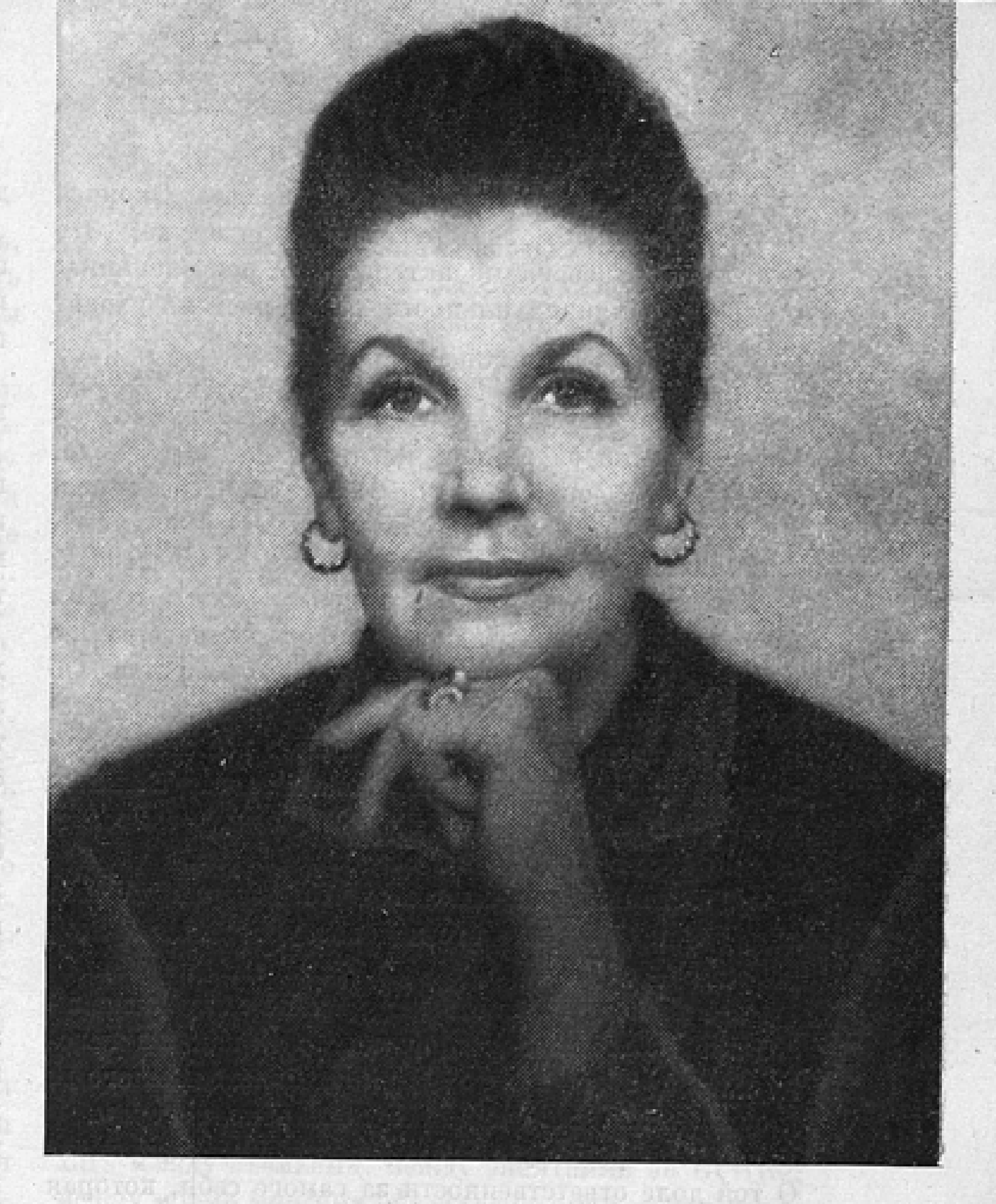
Дело это не простое. До последнего времени мало кто интересовался кинолетописью революции и гражданской войны. В 20—30-е годы иные документалисты безжалостно резали старые сюжеты и склеивали остатки как попало.

Поэтому многие ленты и до сих пор, если так можно выразится, «беспаспортные». Неизвестно, кто, где и когда их снимал. Неизвестно, что на них изображено. Вот почему искусствоведческому изучению таких лент должен предшествовать тщательный исторический анализ.

Возвращение киносюжетов Октябрьской революции и гражданской войны к активной жизни на экранах будет подарком историков и кинематографистов полувековому юбилею Советской власти.



Субъективные причины



Встреча с Тамарой Макаровой... Получив это задание, я долго была в нерешительности. С именем этой актрисы у меня связано начало любви к кино. Еще школьной, девченочьей любви, когда самое замечательное на экране (не стану кривить душой!) ассоциировалось не с «Чапаевым» и не с «Депутатом Балтики», а с юной и прекрасной Ниной Арбениной из «Маскарада». Я никогда не собирала актерских фотографий, но одна — улыбающееся лицо Нины, утонувшее в пышных белых перьях,— и сейчас лежит где-то среди старых дневников и сочинений.

Дело в том, что Тамара Макарова считалась в нашем пятом «Б» самой красивой актрисой и, значит, самой умной и самой достойной.

...Прошло двадцать лет, и вот встреча с Макаровой. За эти годы я познакомилась с добрым десятком героинь Тамары Федоровны и уже действительно, без школьной экзальтации, оценила не только их внешнюю, но и внутреннюю интеллигентность, немного холодноватое, но столь дорогое чувство достоинства — женского и человеческого.

И все же я знаю, что предстоящая беседа с актрисой будет для меня трудной. Человек, чье имя — уже кусок истории кино, часть «золотого фонда» — «Комсомольск», «Семеро смелых», «Учитель»...

А поговорить надо о чем-то особенном. О чем не поговоришь с каждым.

Например — об учениках. Тамара Федоровна с сорок четвертого года преподает во ВГИКе. Интересно услышать от нее о сложившихся и несложившихся судьбах людей, ее выпускников, пришедших в искусство на протяжении двух десятилетий.

Или о сценарных замыслах.

Или вот что. Обязательно разузнать о работе Макаровой во Дворце Метростроя, где она уже много лет — ректор Университета культуры... Что ее сюда привело? Как это случилось?

«Вооружившись» вопросами, наконец решилась.

Начало оказывается не таким сложным, как неожиданным.

— Как я решила преподавать? Меня надоумил Лев Владимирович Кулешов, за что я ему очень благодарна. Педагогика оказалась моим вторым призванием. Уверена, что актер вообще не должен ограничиваться одной профессией. И не потому, что грозит старость (особенно актрисе!) и нужно где-то приложить силы, запас которых с годами не скудеет, а прибавляется. Дело в том, что труд в смежной области всегда многое дает художнику. Я как актриса очень много получаю от своей работы во ВГИКе.

Но последние годы кроме удовлетворения эта работа приносит и немало горького. Меня охватывает не то чтобы малодушное желание уйти от нее. Нет, я буду и дальше преподавать актерское мастерство. Но сегодня предпочитаю режиссерский курс. Это дело, которое можно делать со спокойной душой...

Ведь не каждый представляет себе, сколько сил педагог (ведет он мастерство или фехтование—не важно) отдает своим студентам. В любое время дня и ночи, стоит студенту заикнуться, и мы бежим к нему, боясь опоздать. Мы готовы вникать в любые фантазии, участвовать в любом поиске наших учеников. И надо сказать, что в процессе воспитания во ВГИКе — грех сетовать! — я вижу в каждом студенте его индивидуальность. Все интересны, во

всех веришь, на каждого надеешься... Окончен ВГИК. Проходит год-другой... И что же? Это уже в массе своей не актеры, это ремесленники, «кильки». Индивидуальность растворяется, уходит смелость.

...Итак, разговор переходит на тему, которую можно было ожидать — актерская судьба. В нашем представлении сложилась некая схема пути молодого актера, окончившего ВГИК: нет сценариев, режиссеры с актерами работать не хотят и не умеют, хищнически используют типаж, не дают искать, пробовать себя в разных жанрах; актер годами простаивает без тренажа, теряет квалификацию и т. д. и т. п. Эта схема отстоялась в сознании. Об этом пишут в газетах и говорят сами актеры, рассуждая о своей профессии. Готовлюсь все это выслушать, заранее представляя, сколько загубленных актерских имен с помощью Тамары Федоровны можно будет предъявить общественности.

— Так кто же они, так «ни за что» потерявшие свое лицо? Как объяснить это падение уровня актерской работы? — снова обращаюсь к Тамаре Федоровне.

— Я не хочу называть людей и не хочу размышлять об объективных причинах, их, как вы говорите, «погубивших». Об этих причинах мы много и, к сожалению, не очень результативно говорим.

А поговорим лучше о субъективных причинах. О той доле ответственности за самого себя, которая необходима актеру и без которой он перестает им быть.

Можно сетовать на свою горькую судьбу, отсутствие хороших сценариев, невнимание режиссуры... Можно переложить свои неудачи на тысячи обстоятельств. Можно. Но справедливо ли это? И только ли в этом дело? Думаю, что есть в самой природе актерской, где-то в недрах актерской профессии, склонность к иждивенчеству. Актеру нужен драматург, нужен режиссер. Сам он — инструмент в общем процессе творчества. И для него чувство постоянной зависимости от кого-то и одновременно ощущение, что все должны о нем заботиться, а он может сидеть поникший и расслабленный над рюмкой коньяка и ждать, становиться привычным. Чувство несамостоятельности, переносимое в жизнь, сковывает и ломает актера.

Представьте себе, о чем думает актер, что он делает в течение дня! Хотя бы после того, как диспетчер сказал ему утром, что съемок сегодня нет, репетиций нет, он свободен.

Может ли актер вообще быть «свободным»?

Пусть он свободен от съемок, но он никогда не свободен от своей актерской ответственности перед жизнью, перед собственной профессией. О чем же думает и что делает молодой актер, поговорив утром с диспетчером? Спит весь день? Читает? Беседует с друзьями? Мечтает? Думает? Репетирует «для себя»?

Я часто вижу своих учеников в Доме кино, на приемах, на просмотрах. Но я никогда не встречала их на художественных выставках, в концертах, на премьерах в театре...

— Может, не стоит так категорично? Может быть, вы просто ходите с ними в разное время?

— Поразительно! Но уже который год я хожу в концерты «в разное время» со своими выпускниками. Почему-то и на выставках я встречаю многих — и композиторов, и писателей, но мои воспитанники ходят в другое время.

Молодые актеры пребывают в наивном заблуждении: они думают, что диплом ВГИКа делает их артистами. А ведь все, что мы даем им в институте,— только трамплин, только возможность стать в будущем актером. Всю жизнь он должен учиться мастерству. Каждый день, который считается «свободным», должен быть заполнен. Книги, музыка, живопись, гимнастика, танец — дисциплина души и тела.

Когда же через несколько лет после выпуска из ВГИКа я встречаю усталых от жизни мужчин и женщин, которые всего за два года «свободной» жизни утеряли энергию духа, энергию мысли, то начинаю понимать режиссеров, которые предпочитают этим дипломированным актерам девочек и мальчиков «со стороны». У тех есть, по крайней мере, свежесть, искренность. А у дипломированных — только диплом. И меньше всего я склонна винить объективные причины. Кто преуспел меньше, мечтает о новой квартире, кто больше — о камине в этой квартире. На моих глазах происходит какое-то перемещение причин и следствий. Назовите мне молодых актеров, которые после окончания ВГИКа за несколько лет своей полусвободной жизни приобрели себе вторую специальность, хотя бы выучили иностранный язык!.. Мы быстро привыкаем к тому малому, что дают нам молодые, но страшнее другое. То, что сами они привыкают к тому, чем обладают.

Вот вам еще пример. Наши с Герасимовым выпуски по традиции собираются раз в году. Интересно увидеться друг с другом. И мы с Сергеем Аполлинарьевичем всегда ждем этот день... И хоть бы раз кто-нибудь из пришедших на встречу — молодых, талантливых, сильных — сказал: можно, я вам почитаю стихи? Вот так просто — взял бы и почитал всем стихи. Нет, стихи читает Герасимов. Герасимов с наслаждением, с упоением читает им «Медного всадника»! А они — слушают...

— Тамара Федоровна, помилуйте, все это чересчур мрачная и какая-то односторонняя картина. Неужели среди ваших воспитанников нет актеров, которые не остановились, по-прежнему совершенству-

ются, воспитывают в себе художника?

— Конечно, есть. Именно потому, что они есть, я лишний раз могу утверждать: прежде чем пенять на обстоятельства, проверьте себя. Вам нужны примеры — пожалуйста.

Могу только восхищаться работоспособностью, убежденностью, зрелостью мысли Сергея Бондарчука. Думаю, что и режиссером он стал из-за колоссального чувства ответственности, из потребности шире мыслить. Собственно актерская работа уже не могла удовлетворить этого художника-исследователя. Сергей Бондарчук — мой ученик. Один из тех учеников, у которого есть чему поучиться и учителю. Я с большим уважением отношусь к Инне Макаровой—в каждой, даже маленькой ее роли вижу тончайшие жизненные наблюдения, неостывающий актерский темперамент. Свободно говорю с ней и о литературных новинках, и о последних политических событиях, и о театральных премьерах. Это человек, живущий полной жизнью, умеющий с необыкновенной цепкостью извлекать из всего профессиональную пользу. Из последних выпусков — Николай Губенко...

Тамара Федоровна задумалась.

А я сразу вспоминаю один случай. Около театра имени Маяковского, перед самым спектаклем, среди суеты театральной публики я увидела парня. Он стоял и с кем-то разговаривал. Среди довольно многочисленной людской толпы он выделялся. Настолько разительно, что это бросалось в глаза. Я давно прошла театральный перекресток и никак не могла понять, в чем дело. Рост средний, одежда стандартная, лицо... Кажется, знакомое лицо... Да это же герасимовский студент — Губенко! И теперь я совершенно четко поняла, что выделяло этого молодого человека в людском водовороте возле театра. В романах прошлого века это называли «одухотворенностью». Обыкновенный парень, обыкновенного роста, в обыкновенной одежде стоял у обыкновенной кирпичной стены и излучал действительно необыкновенную духовную энергию!..

— Когда бы я ни встретила Губенко, он всегда в новой работе, поглощен ею, захвачен. А вот другой случай,— продолжает Тамара Федоровна.—Я очень люблю Гурченко. Вы думаете, ее судьба в кино сложилась счастливо, счастливее, чем у других? Но обратите внимание — она всегда в форме, всегда подтянута, всегда энергична. Послушайте ее речь— чистую, литературную. А ведь она страдала навязчивым южным диалектом. Избавилась от него сама, уже после института. И за годы ожиданий роли не потерялась.

Впрочем, не стоит уже перечислять, тем более что не в именах дело. Дело в принципе — в отношении к своей профессии, в понимании того, что прежде всего ты сам отвечаешь за свою актерскую судьбу. Однако еще одно имя я все же назову. Это София Лорен. Простая натурщица, манекенщица, выросшая в первоклассную актрису. Посмотрите ее последние работы — она становится где-то рядом с Анной Маньяни!.. По-настоящему драматичная актриса! Можно говорить о везении, о режиссуре... Но мне ясно одно — такой рост актера требует колоссальной работы, чрезвычайной собранности. Думаю, если бы София Лорен почувствовала себя «свободной» между съемками, она так бы и осталась красивой манекенщицей — не больше.

Впрочем, перечисление имен всегда требует осторожности. Перейдем лучше к менее опасным проблемам. Вы спрашивали о моих сценарных замыслах. Думаете, от хорошей жизни я этим занимаюсь? Просто не вижу роли для себя. Начинаю искать сама, собираю материал, ищу близкий мне женский характер. И вот актриса Макарова выступает в роли «автора либретто». Это не обязанность и не призвание.

— Переход на «самообслуживание»?

— Примерно так. И кроме того, мои литературные поиски мне много дают просто человечески. В отличие от моих молодых друзей я не умею отдыхать между съемками, между занятиями во ВГИКе, между моими многими общественными и партийными поручениями, от которых не считаю возможным отказываться.

И здесь я, как собеседница Тамары Федоровны, не могу не сделать короткого отступления. «Советский экран» в прошлом году опубликовал традиционную конкурсную анкету. Разбирая ответы, я увидела анкету, заполненную характерным узким, острым почерком. «...Профессия — киноактриса... фамилия, имя, отчество — Макарова Тамара Федоровна...»

Будучи читателем «Советского экрана», Тамара Макарова сочла себя обязанной ответить на его конкурсную анкету. Это был единственный ответ, который получила редакция журнала от мастера-кинематографиста, в стихийном, что ли, порядке.

Скромная деталь, выражающая суть, отношение человека к своему делу, своему призванию, своей профессии.

Я понимаю теперь, что когда Макарова называет «субъективные» причины, она прежде всего отстаивает свое собственное жизненное и творческое кредо.

Представляю, как нелепо было бы расспрашивать Макарову о том, что заставляет ее работать в Университете культуры Дворца Метростроя!

Инна Левшина

Единомышленники

С актером Станиславом Любшиным мы разговаривали неоднократно. Я задавала бесконечные вопросы, он терпеливо отвечал. О себе, о своей работе Любшин рассказывает неохотно, сдержанно, преодолевая внутреннее сопротивление; зато о друзьях—горячо и радостно. Мы говорили о самых разных проблемах, спорили; чаще — соглашались друг с другом. Так возникла эта статья, вылившаяся в форму монолога моего собеседника.

— Все, что хочет сказать актер, он обычно говорит своими ролями. Но когда думаешь об актерской профессии, очень трудной и сложной, то — как каждый человек —пытаешься для себя решить, что же главное в твоей работе, что питает ее...

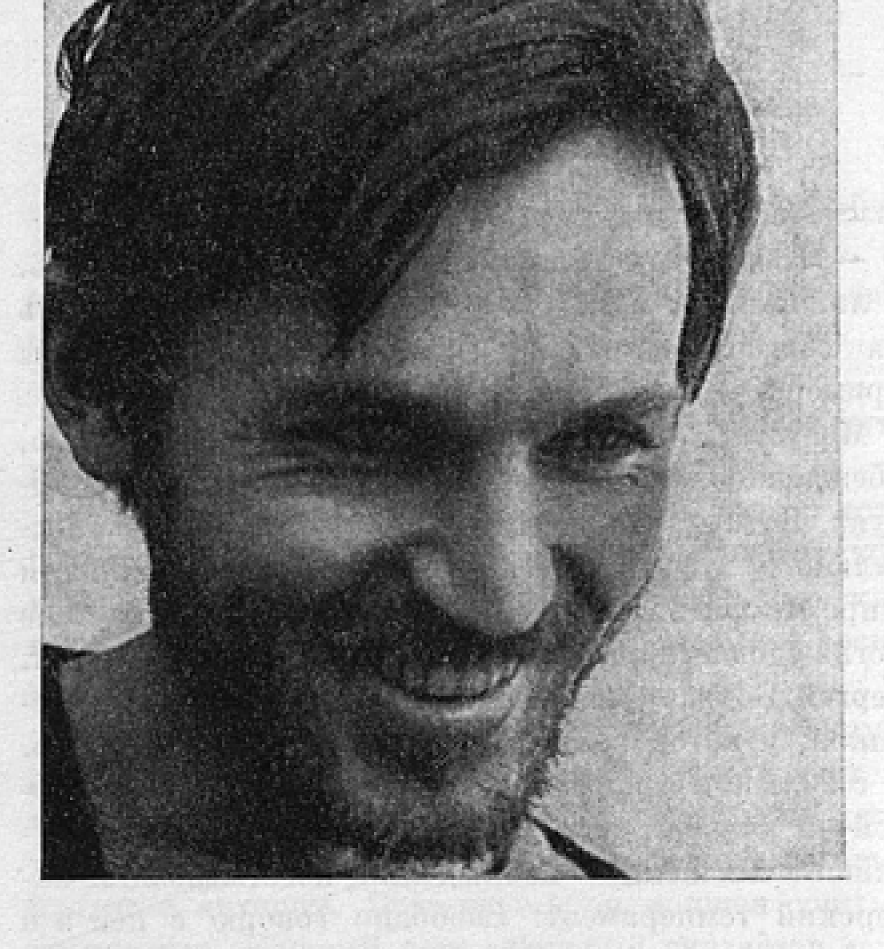
Когда тебе все абсолютно ясно и все понятно — это, по-моему, плохо. Когда человек досконально знает, как, что и в каких случаях делать,— это совсем ужасно.

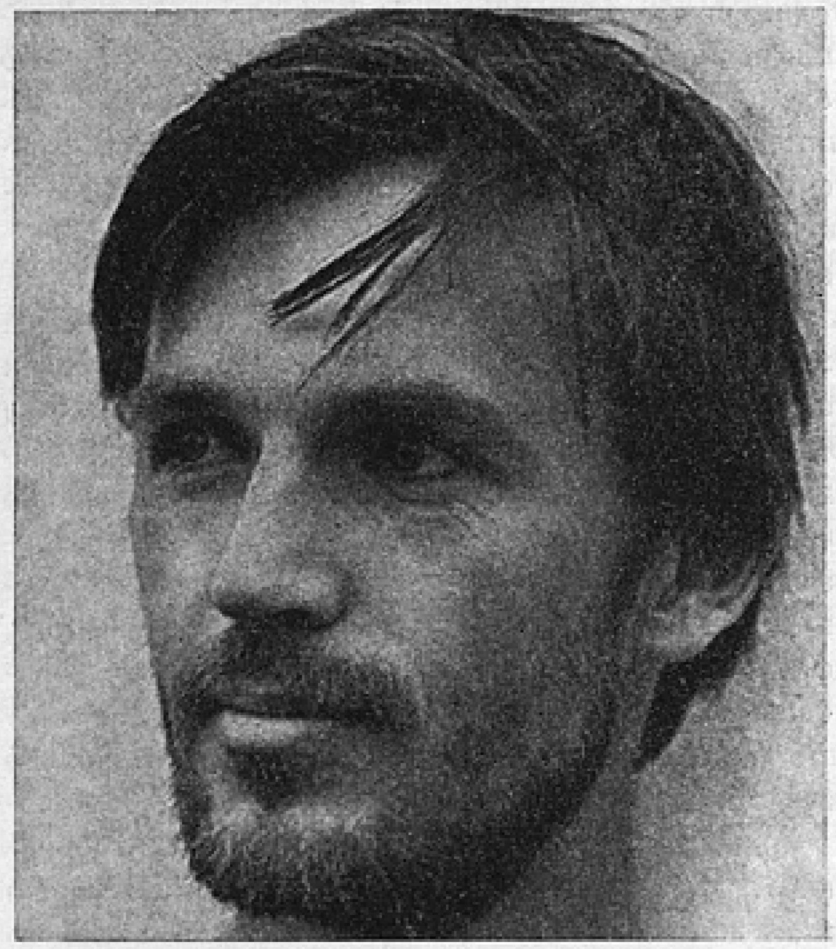
Каждый день меняет человека. А художественные критерии? Они ведь тоже не постоянны. Но думаю, что для творчества любого художника — актера, режиссера, писателя — существует один высокий счет — гражданское значение того, что он создает.

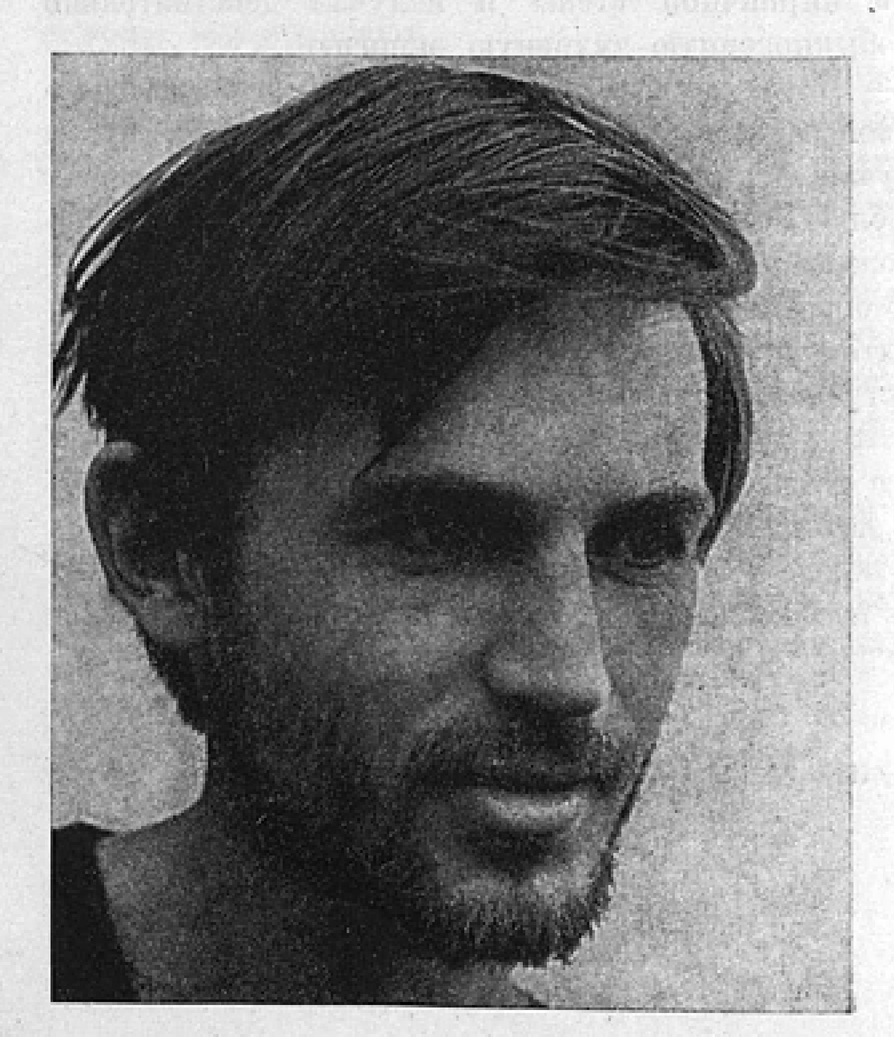
Говорят, что актер начинается с выбора роли. Вероятно, это правда. Для меня отправная точка в этом выборе — значительная гражданская тема. Я берусь за роль в том случае, когда мне кажется, что, воплощая данный характер, смогу выразить свое отношение к жизни, к ее проблемам. Словно входит человек в жизнь, он за что-то и против чего-то. А потом приходит актер, который это отношение к действительности разделяет. И встречаются два единомышленника, делающие одно общее дело...

Хорошее это слово — единомышленники. Превосходно сказал об этом Багрицкий в стихотворении, посвященном Пушкину:

Но я благоговейно подымаю
Уроненный тобою пистолет...







Одна из кинопроб

...Когда после окончания Щепкинского училища меня пригласили в театр «Современник», я с радостью принял это предложение. Думается, возникновение «Современника» в тот период было естественным, закономерным — даже больше, в нем была насущная необходимость.

Зрители не часто находили в театре собеседника, с которым могли бы разговаривать о вещах, их волновавших. Спектакли «Современника» говорили о том, чем жили в тот момент люди. Поэтому так тянулись к театру и зрители и актеры.

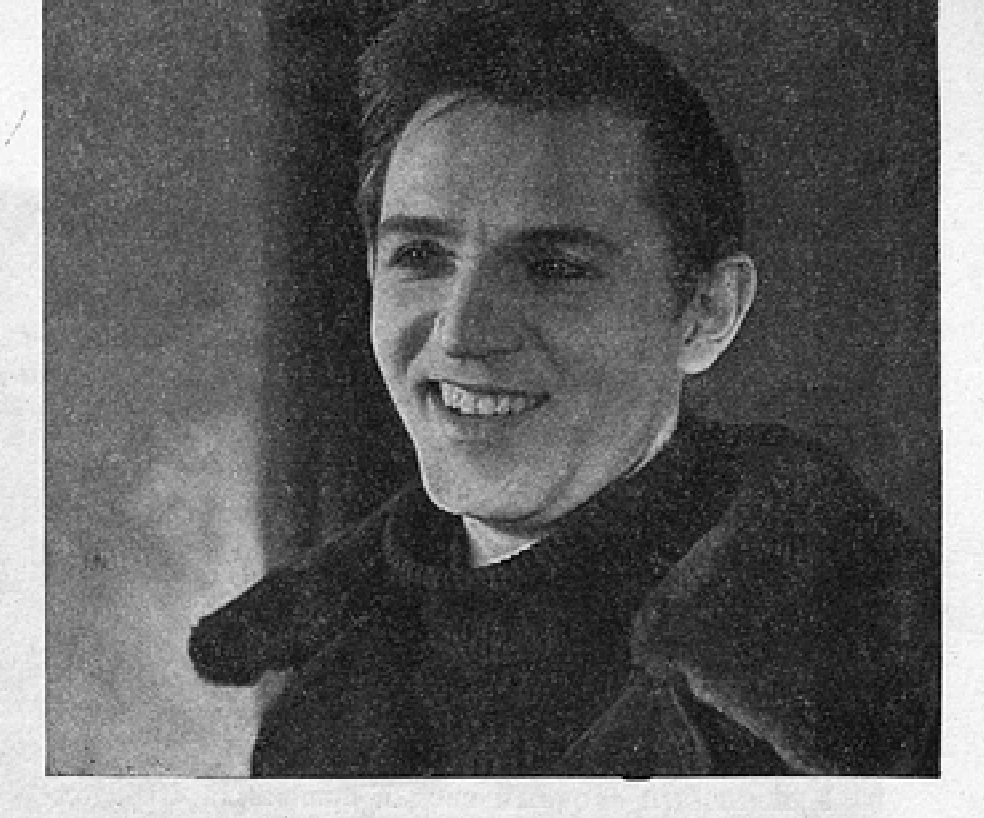
Во время работы в «Современнике» у меня было не очень много радостей. Но роль в пьесе «Пять вечеров» А. Володина дала мне возможность поверить в себя.

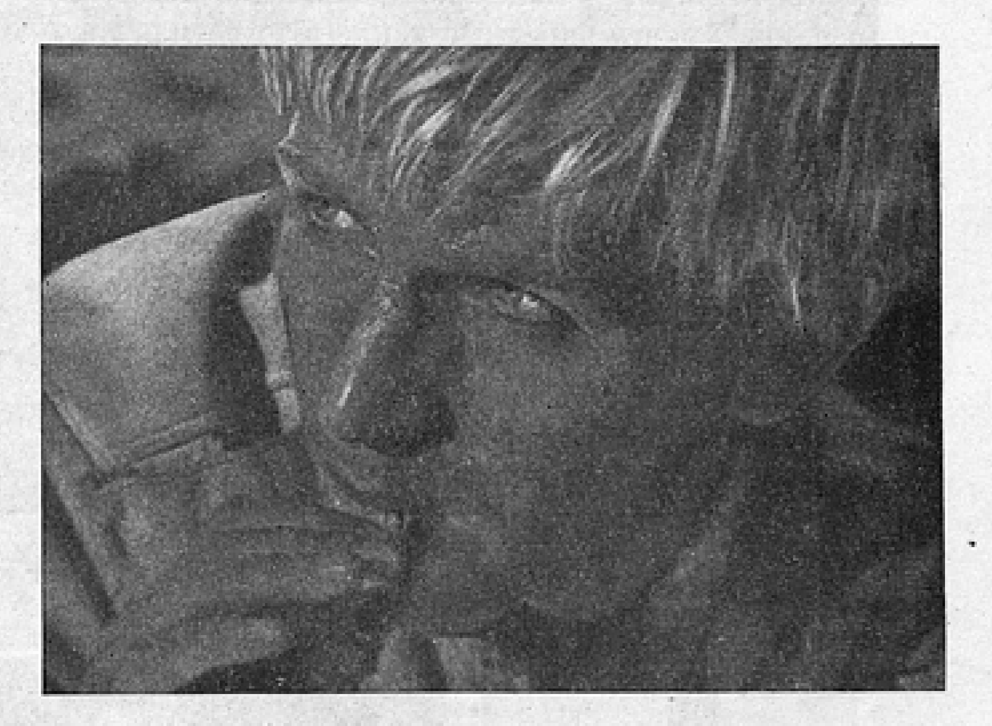
Я знаю, что Олег Ефремов мечтал поставить спектакль почти без репетиций. Для этого нужна была пьеса, которая бы обладала таким гражданским содержанием, так волновала бы актера, что тема роли являлась бы и человеческой темой актера тоже. Вот идеальный случай, когда автор, режиссер и актер — единомышленники.

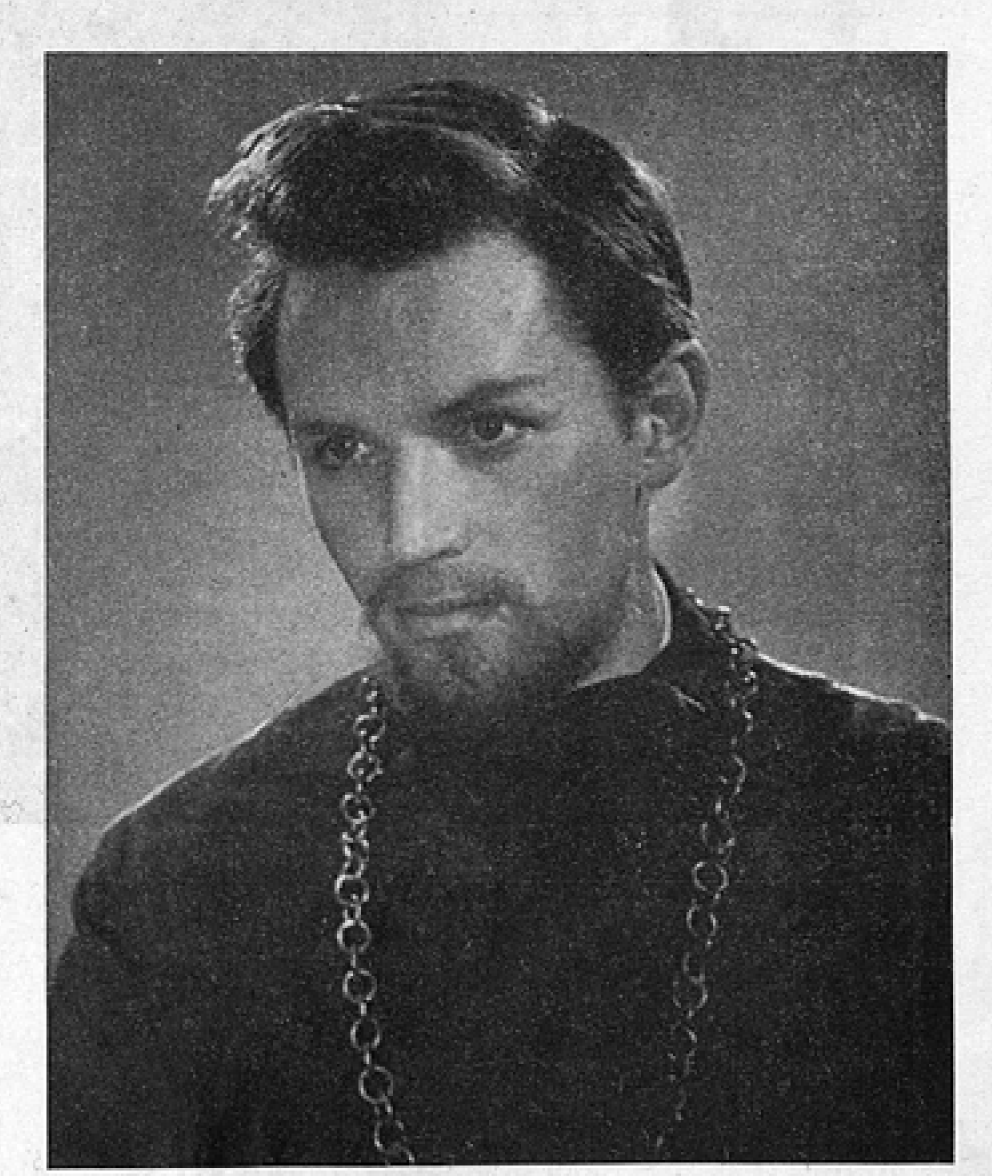
Но для того чтобы работать таким методом — представляете, какой силой должна обладать идея пьесы! И какой союз единомышленников должны составлять автор, режиссер и актеры... Но главное, автор должен обладать зорким глазом и увидеть в жизни то, что волнует очень многих, и говорить об этом честно.

Чем больше я думаю, каким должен быть театр, каким должен быть актер,— тем больше убеждаюсь: в профессии актера необходимые технические навыки, сценический опыт вторичны, а прежде всего важна его человеческая позиция, его отношение к миру. Вот почему в задачу воспитания актера входит и формирование его человеческой личности. Жаль, что в театральных студиях этому процессу уделяют мало внимания. Я думаю поэтому редки в дипломных студенческих спектаклях подлинные открытия.

За последнее время появилось немало статей, в которых авторы — чаще всего режиссеры — сетуют, что актер поздно приходит на сцену. Театру важно приобрести молодого, способного человека, обладающего определенной долей профессионализма. Но, может быть, гораздо более важно позаботиться о том, чтобы пробудить в молодом актере острый интерес и повышенное внимание к жизни общества. Порой такая гражданственная нота прорывается в нем сама собой — вероятно, это и есть признак истинного таланта, но, думается, лучше, если чутье







С. Любшин в фильмах: «Если ты прав...» — Алеша Гончаров, «Третья ракета» — Лозняк, «Конец света» — отец Михаил

к социальным проблемам будет воспитываться в молодом актере сознательно...

Мне кажется, что у актера нервы должны быть обнажены, а сердце открыто всем печалям и радостям мира. Помните, в «Пятой колонне» герой говорит, что он подписал контракт на участие во всех революциях на 50 лет вперед... Хемингуэй был в Испании, а потом на Кубе — там, где остро бился пульс мира... Художника ведет по жизни его социальное чутье.

Для меня один из художников, остро чувствующих нерв и импульсы времени,— Марлен Хуциев.

Мне посчастливилось работать с ним в фильме «Мне двадцать лет», а началось все так.

У меня был срочный ввод в спектакль «Продолжение легенды» — маленькая роль, всего несколько реплик. Хуциев видел спектакль в то время, когда работал над сценарием. Потом, спустя год, вызвал меня на студию и сказал, что я буду играть в его фильме. Без всяких проб. Хуциев — первый режиссер, который так смело и всерьез поверил в меня. Нам было легко найти общий язык, нас многое объединяло.

Работа с Хуциевым — огромная радость для актера. Потому что велико доверие этого режиссера к актеру. Он создает атмосферу удивительно теплую, свободную, умеет раскрепостить актера, ведет с ним разговор на равных — не я делаю фильм, а мы делаем. Чувствуешь себя не исполнителем, а создателем. Все время ощущаешь желание режиссера помочь актеру — не навязать свою точку зрения, но помочь самому найти единственно точное и единственно верное решение. Так рождается обстановка необычайно творческая.

Для меня эта картина была открытием. Во-первых, потому, что я встретился с ярким, бесконечно талантливым художником — произошло открытие человека, что всегда прекрасно. Во-вторых, произошло более глубокое осознание некоторых творческих принципов, поскольку оказалось, что мы с Хуциевым во многом единомышленники.

В искусстве я люблю правду, ненавижу ложь. Ценю мужество — не уходить от сложных проблем времени, а пытаться анализировать их. Искусство должно помогать людям думать, разбираться в жизни. Художник как разведчик. Он открывает, распознает определенные явления действительности. Мне бы хотелось играть людей думающих, ищущих, сложных. Таких, например, как Печорин...

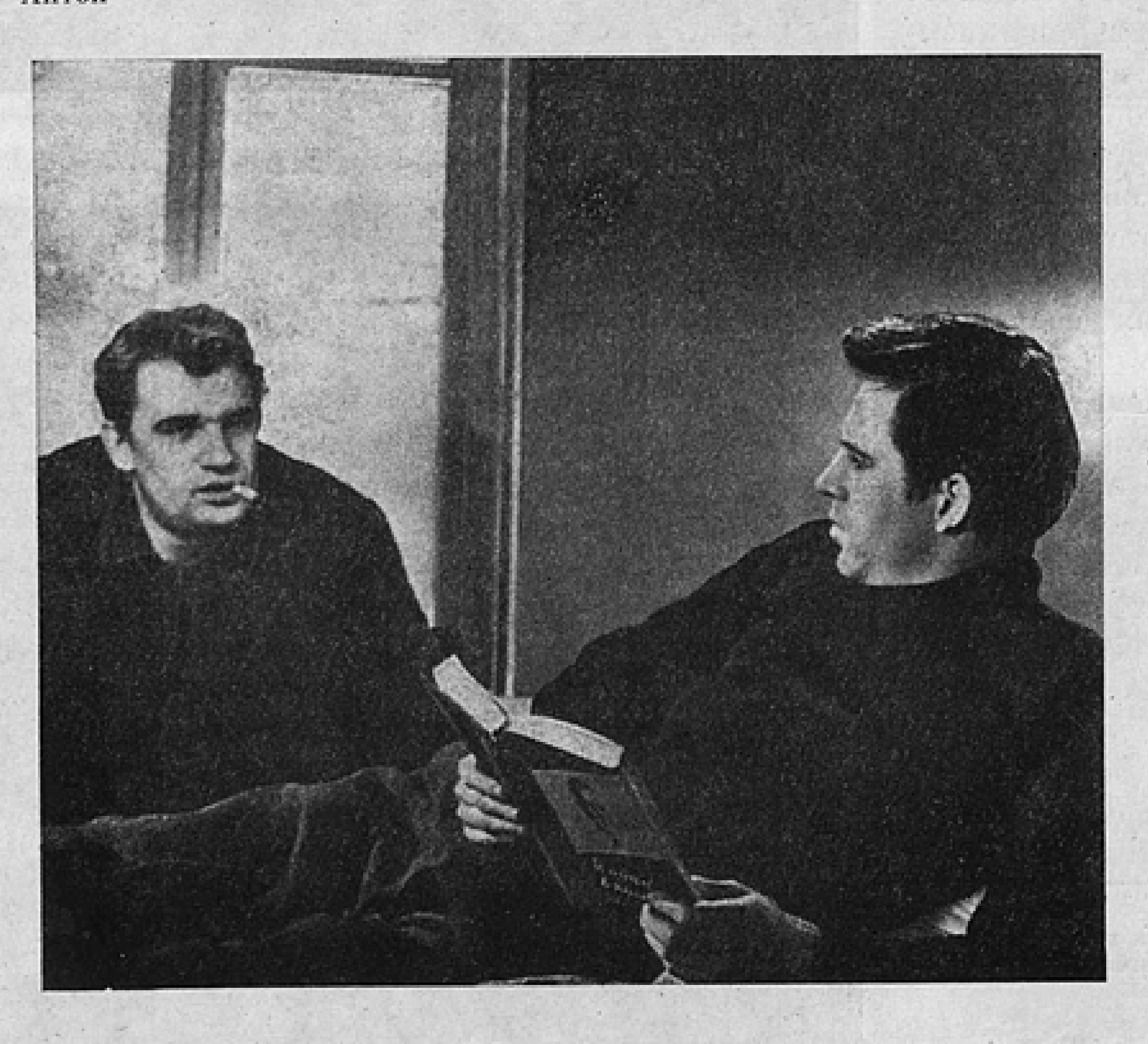
Мне неинтересны встречи с людьми самодовольными, самоуспокоившимися, благополучными. Мне неинтересно было бы играть в фильме «Я шагаю по Москве» — я не увидел там думающих людей. Кроме того, я хочу не шагать по Москве, а жить в ней.

Ведь когда живешь, а не «шагаешь», неизбежно сталкиваешься с проблемами, в которых надо разобраться, которые требуют разрешения.

Если же мы уходим от сложных вопросов — это, по-моему, нечестно по отношению к нашим современникам, соотечественникам, которые живут в жизни реальной, неотредактированной...

С этой точки зрения, мне особенно дороги фильмы «Весна на Заречной улице», «Дом, в котором я живу», «Чужая родня», «Девять дней одного года». Дороги их честность и мужество. А в литературе — произведения Михаила Светлова, Виктора Некрасова, Владимова, Володина, Казакова, Шукшина, Войновича. Эти писатели обнажают то сложное, острое, противоречивое, что есть в действительности. Наша жизнь им не безразлична. Если же порой они рассказывают о горьком, то делают это потому, что прежде всего и больше всего любят Родину. И знают, нельзя скрывать, обхо-

«Большая руда». Е. Урбанский — Пронякин, С. Любшин — Антон





«Мне двадцать лет». С. Любшин — Слава, Н. Губенко — Николай, В. Попов — Сергей

дить молчанием то горькое, что есть,— от этого оно само собой не исчезнет.

Думаю, что такие писатели больше заинтересованы в том, чтобы не было у нас недостатков, чем те, которые спокойно проходят мимо или молчат.

Общественное равнодушие — это, пожалуй, самое страшное. Поэтому я бесконечно благодарен спектаклю «Добрый человек из Сезуана», поставленному Юрием Любимовым, по-новому открывшему мне целую эпоху — творчество Бертольта Брехта.

Протест против равнодушия — этот мотив был важен для меня в работе над ролью Алеши Гончарова в фильме «Если ты прав...». Но главное, что привлекало в этом герое,— его бескомпромиссность, умение смело высказывать свое мнение и отстаивать его. Алеша ведет сложный внутренний бой с подлостью, с принципом «моя хата с краю».

Эта непримиримость к подлости, бескомпромиссность дороги мне в характере Лозняка («Третья ракета»). Человек по натуре добрый и мягкий, выбравший себе очень тактичную, тонкую, требующую огромной душевной щедрости профессию учителя, становится солдатом и мстителем. Он знает, что есть вещи, которые прощать нельзя. Нельзя прощать предательство и трусость.

В свое время в повести В. Аксенова «Звездный билет» мне понравилась тема ответственности старшего брата и становления характера младшего, Димки. Все поступки Димки вызваны одним желанием — разобраться в жизни, понять ее и неумением (пока) разобраться.

Наше детство было иным. Труднее, суровее. Иногда мне кажется, что детства не было вовсе. Мы жили тогда во Владыкине, фронт проходил совсем близко, километрах в 30—40. И мы, мальчишки, естественно, пытались сбежать на фронт, но, пожалуй, больше ждали, когда война кончится. Мы рано начали работать, мы знали голод, делились друг с другом хлебом и варежками...

Наверное, хорошо, что у Димки другое детство. В этом — движение времени, достижение времени...

Беседу вела Н. ЗЕЛЕНКО



И. БЕЛЯЕВ

«Безусловный фильм»

Некоторые соображения по поводу документального телефильма

Про телефильм писать трудно. Даже страшно. А вдруг его вообще нет и не может быть. Я, конечно, видел множество телефильмов. И больших, и маленьких, и художественных, и антихудожественных, и документальных, и совсем наоборот. Но ведь если говорить откровенно, телефильм сейчас — это, скорее, адрес производства, чем определенная эстетическая категория.

Какая уж тут возможна теория... «Главный теоретик» телефильма, наверное, еще не родился, а уж если и родился, то ходит еще в коротких штанишках и регулярно смотрит лишь «Спокойной ночи, малыши». Сейчас главное — накопить материал для этого будущего теоретика. Я считаю, что сейчас рано и трудно вывести какие-либо фундаментальные суждения.

Другое дело — рабочая гипотеза. Эта штука без особых претензий. Хотите — верьте, хотите — нет. На большее данный очерк не претендует.

Но прежде чем сказать кое-что по поводу эстетики телефильма, мне хочется привести короткую историческую справку.

Десять лет назад на Московском телевидении вообще никто не заикался о телефильме. Не было оснований. Телевидение либо показывало кинофильмы, выступая в роли прокатной фирмы, либо приготовляло из тех же фильмов и киножурналов жуткую окрошку, не заботясь ни об эстетике, ни об этике, ни о кино, ни о телевидении.

Подбирался «зрительный ряд», чтобы заткнуть дыру в эфире. А что было делать, если не было ни своих кинокамер, ни людей, практически знающих кинодело?

Изредка случалось, что на телестудию забредет в минуту простоя профессиональный оператор или режиссер. Снимут кое-что, кое-что смонтируют, стыдливо извиняясь друг перед другом за «халтуру на телевидении». И все-таки даже эти редкие набеги кинематографических варягов принесли тогда существенную пользу телевидению.

На студии почувствовали вкус к пленке. И застучали кулаками в разные административные двери с требованием дать телевидению возможность организовать собственное кино.

Купили камеры, заработала первая проявочная машина, списанная откуда-то за непригодность.

Появилась первая редакция собственных киносъемок. И начался бурный период кинолюбительства. Телевизионные работники всех рангов кинулись работать с пленкой. Кино осваивали лихо — проверяли себя прямо в эфире, пользуясь тогдашней снисходительностью зрителя.

Америки открывались ежедневно!

Ах, как было хорошо!

Ах, как было плохо!

Хорошо потому, что царила неповторимая (увы!) атмосфера творчества. Плохо потому, что уходили годы на изобретательство велосипеда. Если бы помог Большой кинематограф! Но что поделаешь, такова, видно, судьба всякого нового искусства.

Ведь нельзя сказать, что театр в свое время распахнул свои объятия тому же кино. Пришлось ведь и кинематографу здорово попотеть, прежде чем театр протянул свою холеную руку тогдашнему пролетарию в искусстве.

В одном отношении телевидению все-таки повезло.

В это время на студию пришла сразу целая группа кинооператоров, недавних выпускников ВГИКа. Это был первый профессиональный отряд на телевидении. И надо сказать, что ребятам было нелегко сначала во всех отношениях.

Встречая где-нибудь своих бывших коллег, телекинооператорам приходилось объяснять, что они

не катают телеги по студии, а снимают кино, всамделишное, обыкновенное. Им не очень верили бывшие коллеги, зато очень сочувствовали. А как же — не повезло ребятам, пришлось идти на теле-еле.

И сами новоиспеченные телевизионисты в душе считали себя неудачниками. И это естественно для профессионала, вдруг оказавшегося в условиях любительского производства.

Первый профессиональный отряд не мог не поднять вопроса о качестве киноматериала в эфире.

Но о каком качестве шла речь?

Единственным мерилом, естественно, был Большой кинематограф. Из кожи вон, но постараться дотянуться до нормального среднего уровня кино. Ни о каком отличии тогда и не думали. Так вслух и говорили. Дай бог, нам делать не хуже, чем в кино.

Кинематографическая оценка вскоре завоевала все телевидение. Даже спортивные репортажи равнялись на кино. И это, с одной стороны, дало свои положительные результаты. Просто все стали грамотнее подходить к экрану.

С другой стороны, кино стало забивать телевидение. Все старались снимать на пленку. У живого телевидения завелся внутренний противник, оно стало хиреть и задвигаться на второй план. Конечно, никакой войны не было. Но верные сторонники живого репортажного телевидения некоторое время чувствовали себя неловко.

Будущий историк телевидения наверняка обратит внимание на связь между творческими проблемами телевидения и наиболее популярным размером телеэкрана.

Так и будут называться главы «Истории телевидения»: период мелкого экрана, среднего экрана, большого экрана. Наподобие того, как существуют периоды немого и звукового кино. Вероятно, еще будут спорить об оптимальных размерах телеэкрана, когда техника предложит выбор.

Описываемый период — время массового господства кавээнов, то есть, по существу, минимального телеэкрана.

Этот КВН принес много огорчений нашим кинооператорам. Ну как же! Снимаешь, трудишься, ищешь ракурс, выбираешь точку, строишь композицию, ставишь свет, а на этом чертовом голубом экранчике все равно ни черта не видно.

Особенно страдали общие планы. Стали искать выход и назвали первую специфическую черту съемок для телевидения.

Крупный план.

Крупный план стал основой киноизображения на телевидении. Здесь стоит оговориться, что с позиций сегодняшнего дня, с позиций среднего телеэкрана по крайней мере спорным выглядит это первое «открытие».

Но тогда — тогда безусловно за эту мысль схватились и как-то чуть-чуть успокоились.

Все-таки появилось первое отличие от большого кинематографа.

А от первого отличия до самостоятельной формы искусства иногда кажется, рукой подать. Правда, и до горы иной раз кажется, два шага, а идешь день, два, а она все маячит на горизонте.

Так или иначе, но скоро собственная телевизионная продукция стала смотреться на телеэкране лучше, чем посторонняя, с меньшими изобразительными потерями. Скоро пришло и второе «открытие».

Неизвестно, кто первый посмотрел сквозь экран и заметил телезрителя в пижаме и шлепанцах.

Но вот после этого и заговорили вовсю о коренном отличии кино от телевидения.

Все оказалось проще пареной репы.

Кино рассчитано на публичное потребление, телевидение — на частное. Значит, будьте добры готовить на голубом экране блюдо по-домашнему.

Интимность.

Как? Ну, как хотите, но чтобы обязательно она была, эта интимность.

Сказано — сделано. Конечно, сейчас опять-таки можно было бы спорить с этой «бесспорной» точкой зрения, ссылаясь на опыт фестивалей, того же КВН (тут в смысле «Клуб веселых и находчивых») или «Эстафеты новостей».

Но тогда — тогда это «открытие» было плодотворным. Я бы даже сказал, чересчур, потому что уж слишком часто на основании пресловутой интимности голубой экран стал сюсюкать и безбожные инсценировки выдавать за документ.

Но в целом, конечно, телеэкран выиграл от пресловутой интимности. Хотя, повторяю, опасность поджидала на этот раз слева. Документальные герои, чтобы показать свои переживания по тому или иному поводу, разыгрывали такие сцены, что и не всякий актер был бы способен исполнить их убедительно и правдиво.

Совершенно неожиданно на ниве телевидения стала процветать развесистая клюква. А так как клюкву легче всего растить киноспособом, то очень скоро на маленьком экране произошло открытое столкновение: правда телерепортажей столкнулась с неправдой киноочерков. Зритель очень быстро разобрался, в чем дело, и стал явно предпочитать живой репортаж. Кинематографисты на телевидении схватились за голову.

Но дело было уже сделано — зритель провел черту между телевидением и телевизионным кино. Провели эту черту и критики телевидения, отдавая явное предпочтение живому телевидению.

Короче говоря, первая любовь к кино на телевидении кончилась как раз к тому времени, когда телевидение получило служебный пропуск на Парнас и стало срочно подыскивать для своей музы специфическую маску, чтобы именоваться полноценным искусством.

Как только живому телевидению присвоили ранг искусства, наметились две точки зрения на телефильм.

Одни сказали: телевидение есть телевидение, а кино есть кино. Значит, не мудрствуя лукаво, надо снимать для телевидения побольше и получше нормальных кинокартин. При этом они указывали на то, что телеэкраны растут, как грибы в лесу. Скоро, сидя дома, можно будет иметь перед глазами такой же экран, как в «Ударнике», учитывая, конечно, угол зрения и расстояние до экрана. Эта точка зрения, по существу, начисто снимала вопрос об эстетике телефильма. Самые последовательные логические концепции упирались в «малоэкранное кино».

Существует и другая точка зрения, которую мне хочется изложить несколько подробнее.

Длительное время делались попытки загнать телевидение в консервную банку. Наконец это удалось с помощью съемок с монитора и видеомагнитофона.

Естественно, было сделано предположение, что кинокамера может с успехом выдать себя за телекамеру. Но нужна ли такая подделка? Некоторым, в том числе и автору этих строк, эта мысль не показалась кощунственной. В наш век синтетики искусственное воссоздание телевидения показалось заманчивой перспективой.

Однако прежде всего закономерно спросить: а зачем, собственно, это нужно — воссоздавать телевидение сложным киноспособом? Что нового дает это телезрителю?

Вероятно, чтобы ответить на эти вопросы, надо сопоставить киноизображение с телеизображением. Легче всего это сделать на примере телерепортажа и документального кинофильма, посвященных одному и тому же событию.

Главное преимущество телерепортажа состоит в том, что у телезрителя возникает так называемый «эффект присутствия». Телезритель чувствует себя очевидцем, а порой и участником события.

Главное преимущество кинорепортажа состоит в том, что он может стать явлением искусства благодаря всем средствам, имеющимся в арсенале кино; он может создать зрелище более глубокое, яркое, более убедительное, нежели прямой телерепортаж. Так может быть, если бы удалось совместить телевизионный эффект с художественными возможностями кино — это и был бы идеальный документальный телевизионный фильм?

Разберемся, что же такое «телевизионный эффект»? И в какой мере возможно его создание на пленке?

Всякий разговор о специфике живого телевидения обычно начинают с указания на сиюминутность. Действительно, событие, транслируемое телевидением, доставляется зрителю со скоростью света. Это, как бы сказать, техническая норма. Дальше делается вывод, что свойство сиюминутности и определяет особое специфическое ощущение телезрителя как прямого очевидца, участника события, то есть сиюминутность часто может быть дополнением к «эффекту присутствия», но вовсе не определяет и не вызывает его.

Практикуемые сейчас почти ежедневно записи на видеомагнитофон позволяют создать разрыв во времени между событием и его трансляцией, и это вовсе не уничтожает «эффекта присутствия». С другой стороны, неумелое ведение телерепортажа, несмотря на факт сиюминутности, часто вовсе не создает у телезрителя ощущения присутствия.

Вспомните множество так называемых подготовленных, срепетированных репортажей с заводов, из магазинов и т. д. Хотя и место реально, и события,и люди — телезритель смотрит тем не менее дешевый спектакль, разыгранный дурными актерами на скверной декорации. Славного «эффекта присутствия» не возникает, несмотря на явную сиюминутность, неоднократно подчеркиваемую комментатором в кадре или за кадром.

Нет, «эффект присутствия» — явление куда более сложное, чем факт сиюминутности, и между этими понятиями существует только поверхностная связь, а вовсе не причинная зависимость. Для наших рассуждений это положение важно потому, что воссоздать сиюминутность нельзя. В информационном плане эта сиюминутность является чрезвычайно важным качеством, однако к телевизионному искусству оно прямого отношения не имеет.

Откуда же все-таки берется у зрителя это ощущение очевидца того или иного события, представленного ему в виде зрелища?

Займем позицию зрителя перед голубым экраном.

Поворот ручки — и перед нами стадион. Репортаж с футбольного поля.

Сравним наше вйдение с тем, что видит «настоящий» зритель — болельщик на трибуне.

У него поле зеленое.

У нас — голубое.

У него мяч красный.

У нас — белый.

Для него зрелище объемно.

Для нас — плоскостно.

Он дышит ветром.

Мы задыхаемся в душной комнате.

И все-таки!

И все-таки!!!

Мы оба в равной степени считаем себя очевидцами данного футбольного состязания.

Главное — мы видели одинаковое.

Мы видели действие, не трансформированное, а подлинное.

Телезритель знает и верит в то, что голубая картинка полностью соответствует картине жизни.

Телевидение для нас безусловно, несмотря на явную условность. Безусловно в факте. Мы верим голубому экрану, как собственным глазам (я имею в виду чистый репортаж, оговариваюсь на всякий случай, а вдруг кто-нибудь заподозрит меня в абсолютной вере во всякую ахинею на телевидении).

И вот именно это обстоятельство дает в первую очередь нам право ощущать себя очевидцами события, которое могло происходить на другом конце планеты.

Никакое кино, конечно, не может сейчас похвастаться таким доверием. Вера в абсолютную достоверность кино сейчас может рассматриваться как факт психического заболевания. Хотя на заре туманной юности и кинематографу была свойственна эта фанатическая зрительская вера.

Так появляется первое серьезное требование к настоящему телефильму. Абсолютная достоверность.

Тут же возникает вопрос: а как же определить эту необходимую степень достоверности для телефильма? Прямой телерепортаж дает возможность прикоснуться к факту без посредника или, лучше сказать, одновременно с посредником (оператором, режиссером, комментатором). Телезритель чувствует, что посредник не в праве и не в силах изменить факт, предвидеть результат. Это условие следует сохранить и в телефильме, хотя здесь при монтаже и последующем озвучании это требование представляется чуть ли не кощунственным поползновением на права художника.

В самом деле, не убивает ли художника телевидения это предложение? Думается, что нет. Ведь когда Вл. И. Немирович-Данченко предложил режиссеру умереть в актере, это вовсе не означало, что наш замечательный режиссер отрицал режиссуру. Он настаивал на более тонкой деятельности художников сцены в целях сохранения театральной правды.

Здесь идет речь о сохранении телевизионной правды. А она держится на видимой объективности художника, на кажущейся непричастности его к отражению события. Речь идет, таким образом, не о сущности деятельности телевизионного режиссера, а о форме его действий. Художник телевидения остается тенденциозным по существу и объективным по форме.

Я не могу поставить перед собой задачу — составить рецептуру телевизионного фильма. В каждом отдельном случае пусть это будет художественным открытием всякого автора телефильма. Однако требование телевизионной степени достоверности диктует дальше и еще целый ряд условий, которые необходимо соблюдать опять же, если стремиться к созданию идеального телефильма.

Продолжим сравнение телерепортажа с обычным кинорепортажем.

Кинорепортаж — это всегда сгусток, концентрат. С помощью кинематографического монтажа удается рассказать о событии за десятую или сотую долю времени, в котором протекало событие.

В кино время податливо, как воск. С ним можно обращаться как угодно вольно. Его можно сокращать и растягивать в зависимости от замысла. Кино рождает свой темпоритм, отличный от реального темпоритма.

Телевидение, а отсюда и телефильм, не допускает такой вольности. Экранное время лежит в прокрустовом ложе реального времени отражаемого события.

Да и на телевидении есть монтаж. Но это монтаж точек съемки, а не монтаж во времени. Да и телевидение имеет свой темпоритм. Но он способен лишь раскрыть реальный темпоритм, а не подменить его. Нужно ли это свойство телевидения переносить на телефильм? Обязательно, если стремиться поддерживать у зрителя иллюзию телезрелища.

Еще одно обстоятельство представляется чрезвычайно важным. Кинематограф вольно распоряжается не только во времени но и в пространстве. С помощью монтажа кино перемещает своих героев с места на место, вовсе не сообразуясь с реальностью.

Без этой условности сейчас невозможно представить себе кинематограф. С помощью монтажа зритель видит в кино два или несколько одновременно развивающихся событий.

Телевидение опять же ближе к естественному ви́дению. А естественное ви́дение не позволяет человеку видеть одновременно больше того, что укладывается в его поле зрения. Телевидение — это ведь чудесный бинокль, усиливающий естественное зрение человека, а вовсе не изменяющий его природу.

Таким образом, телевидение способно монтировать разные объекты наблюдения, а не перемещать их во времени и пространстве. Итак, реальное время и реальное пространство, неспособность перемещать своих героев, минуя расстояния.

Только при соблюдении этих требований возможен настоящий телефильм. Но такой телефильм был бы нежизненной конструкцией, если бы не давал возможность расширять рамки времени и пространства.

Нет, безусловный фильм, созданный по принципу телезрелища, способен включать в себя любой кинофотофономатериал, подобно тому как живая передача этим пользуется. Но включение это должно быть откровенно условным, тем или иным способом специально оговоренным в нашем телефильме и резко выделяющимся из всего изобразительного материала. Конечно, такой идеальный телефильм требует новых принципов работы всего творческого коллектива — сценариста, режиссера, оператора и т. д.

Со временем будут, вероятно, канонизированы телевизионные приемы. Пока, конечно, в основном приходится только рассуждать о таком телефильме. Пока это только рабочая гипотеза, которая формулируется так: телефильм тем совершеннее по форме, чем ближе он к живому телезрелищу.

Мне представляется сейчас, что воспроизведение телевизионного эффекта является единственно серьезной и единственно по-настоящему новой задачей телеискусства, будь то в форме телеспектакля или телефильма.

Вл. Саппак провел в свое время четкую грань между телевидением как искусством и телевидением как способом информации, отнеся к искусству живое, репортажное телевидение.

Это понадобилось талантливому теоретику для того, чтобы определить специфику телевизионного языка.

Признавая установленное им различие, я, однако, не считаю живое телевидение искусством, как не считаю Юрия Гагарина или Вана Клиберна телеартистами, как не считаю Валентину Леонтьеву произведением искусства. Живое телевидение, в какой бы совершенной форме оно ни выступало, каким бы высоким мастерством ни отличалось, — это журналистика XX века. Новая, своеобразная журналистика. Ведь когда мы произносим слово «искусство», мы вкладываем в это слово по крайней мере два понятия: искусный и искусственный.

Живой космонавт, как бы прекрасен он ни был,— это не отвлеченный художественный образ, это действительность, это жизнь.

Электронный луч так же не способен заменить художника, как и фоточувствительная пленка. Нет. Жизненный материал должен сначала заполнить душу художника, умереть в нем и воскреснуть с новой силой, и тогда только он вправе рассчитывать на то, чтобы стать произведением искусства. Как ни молниеносно телевидение — оно ничем не отличается от других форм искусства, когда выступает как искусство.

А вот искусством оно способно быть только в телеспектакле или телефильме — художественном или документальном — безразлично. Парадокс? Если хотите — да. Телевидение становится искусством, когда перестает быть собственно телевидением.

И. МУРАВЬЕВА

Закон участия

О сочетании художественного и документального на телевидении

Мне хочется начать издалека. От литературы, которая, как ни странно, все чаще оказывается в чем-то неожиданно близкой телевидению.

Недавно я перечитывала «Хлеб ранних лет» Генриха Бёля. Сразу вслед за этой книгой в руки мне попал роман признанного мастера психологической прозы Стефана Цвейга «Нетерпение сердца».

На примере этих двух книг я вдруг ясно ощутила резкую разницу между двумя веками литературы (хотя роман Цвейга и написан в 1939 году), между двумя восприятиями мира, двумя литературными манерами — традиционной и новейшей.

Обе книги написаны от первого лица. Цвейг описывает происходящее со стороны, подробно и обстоятельно. Между читателем и героем всегда стоит рассказчик, с некоторого расстояния все оценивающий. У Бёля обнажен самый нерв событий, открыта настежь душа героя. Словно проникнув сквозь черепную коробку, мы погружаемся в поток сознания героя, участвуем в его мыслительном процессе, стоим вместе с ним на улице, под окнами любимой, вспоминаем, мучимся сомнениями. Мы словно переселяемся в него. Он — это мы. В одном случае — описание события, в другом — само событие, живое и трепетное, и мы — его участники.

Пресловутый «эффект присутствия», о котором столько пишут теоретики телевидения, оказывается, распространяется и на литературу.

Участие в действии, сопереживание — вот она, живая кровь современного искусства. Даже в XIX веке, чтобы соприкоснуться с искусством, люди вставали на некие, пусть даже пятисантиметровые котурны, теперь мы стоим рядом с искусством на одной земле.

В наши дни искусство все чаще перекрещивается с жизнью, смешивается с ней, вступая в сложнейшие взаимоотношения. Один из величайших писателей века — Томас Манн — писал о разрушении многовековой традиции и формы в искусстве. Но разрушение формы отнюдь не означает призыва к бесформенности.

Наоборот, оно ведет к интенсивным поискам новой формы, подчас более усложненной и более скрытой. Недаром так много возникло за последние годы новых театров, подчеркнуто приближенных к зрителю, так много новых литературных течений, так напряженны поиски в кинематографе. В любом случае зрителя или читателя втягивают в сферу действия, заставляют самого почти участвовать в нем, думать, анализировать...

Что же в этом смысле сказать тогда о возможностях телевидения, самого молодого и еще до конца не сложившегося искусства? Оно синтетично по самой своей природе. Оно может служить просто передатчиком, транслятором событий. Но эту свою функцию оно осуществляет зачастую лучше других, позволяя нам через голову толпы разглядеть крупным планом лицо человека, вернувшегося из космоса, еще до того, как оно появится во всех газетах, и слезы на глазах его жены. Оно делает нас участниками футбольного матча. Оно собирает перед камерой ученых и дает возможность многомиллионной аудитории следить за ходом спора о том, есть ли жизнь на Марсе. А потом оно начинает говорить с нами языком драматургии, с помощью крупного плана приближая к нам переживания героев.

Оно так многогранно, что некоторые до сих пор отказывают ему в титуле «искусство», считая его лишь средством доставки на дом других искусств. Не дает ли оно необъятных возможностей для поисков новой формы более тесного общения со зрителем?

Недавно я прочитала в одной из французских газет статью о телевидении. Автор ее утверждает, что телевизор делает человека пассивным зрителем, лишает его возможности думать, участвовать в событиях.

На мой взгляд, это верно лишь до некоторой степени. Человек, просиживающий у телевизора весь вечер, созерцающий экран во время всех передач, естественно, лишает себя возможности думать хотя бы потому, что его мозг утомлен бесконечным мельканием лиц и идей. Он уже не может всерьез интересоваться происходящим. Он превращается в своеобразную «классную даму» телевидения, которая сидит в уголке, тихонько дремлет и в то же время чутко следит — а не выкинет ли кто из учеников какую-нибудь неожиданную штуку, не напроказит ли, не совершит ли ошибки. Тогда он стряхивает с себя дремоту, и — о, как язвителен его смех!

Человек, отдавший полчаса своего вечернего времени интересной для него передаче, становится ее активным участником. Конечно, он по-прежнему нем, он не может вмешаться в ход передачи, но он думает, мысленно спорит, анализирует или же получает эстетическое наслаждение. (Кстати, на Братиславской студии телевидения существует цикл молодежных передач, во время которых зритель может позвонить прямо в студию, обратиться с вопросом к репортеру, то есть стать прямым участником передачи.)

Как сделать телезрителя участником происходящего на экране, оторвать от неторопливого вечернего чаепития и разговора с гостями? Рецепт прост— заинтересовать. Как? Путей много. Попробуем нащупать один из них...

В современном искусстве, и в частности в литературе, наметился один любопытный сдвиг, лежащий в русле того общего процесса, о котором говорилось в начале статьи. Это явное тяготение к документальному жанру.

Люди по-прежнему с удовольствием смотрят художественные телевизионные спектакли, если они сделаны талантливо и на хорошей литературной основе. И при этом подчеркнутая условность решения зачастую устраивает их больше, чем бутафория театральных кустиков. Люди по-прежнему с наслаждением читают классику и твердят наизусть любимые стихи.

И все же... Заметки очевидца, воспоминания узника Освенцима, записки летчика-испытателя, дневник участника экспедиции... Часто такие книги читаются с не меньшим интересом, чем современные художественные произведения. А иногда и с бóльшим... Может быть, секрет кроется в том, что сама жизнь в наши дни настолько сложна и быстротечна, что одни ее факты задают колоссальную работу мозгу, предоставляют материал для осмысления?

Это, конечно, отнюдь не означает отмирания художественного жанра. Наоборот, на перекрестке художественного и документального возникают книги такой силы воздействия, как «Смерть — мое ремесло» Робера Мёрля. Документализм, не требующий традиционной формы романа и многоактной пьесы; документализм, берущий за живое подлинностью событий, тем, что «все это было», и таким образом сразу ввергающий нас в поток современной жизни; документализм скупой и суровый, без стилистических дешевых прикрас, зовущий думать, решать... Документализм, усиленный элементом художественности... Не заложено ли в нем нечто особенно близкое телевидению, его достоверности и безусловности?

Все это опять не означает, что художественности и условности на телевидении пришел конец. Конечно, с телевизионных экранов не сойдут пьесы наших

и зарубежных классиков, лучших современных писателей. Важна человеческая, близкая современная суть. Но в то же время поиски новых форм выражения, поиски на грани двух жанров необходимы... Без них нет движения вперед, особенно в таком виде искусства, которое еще нащупывает только свою дорогу.

Уже несколько лет существует цикл передач, созданный одним из лучших редакторов Ленинградской студии телевидения Б. И. Шварц,— «Герой приходит в книгу из жизни». В этих передачах рассказывается об истории книг, возникших на документальной основе, о прототипах их героев, о сложном процессе перехода жизни на печатные страницы. Передачи синтетичны в своей основе: в них, как правило, участвуют автор книги, его живые «герои», то есть люди, с которых писалась книга, и актеры — исполнители инсценированных отрывков из книги.

Нередко в таких передачах происходят взволнованные встречи, произносятся непредвиденные, неотрепетированные и поэтому подлинные в своей непосредственности слова. Так было, например, когда студия решила рассказать об истории книги Леонида Соболева «Морская душа» (редактор Б. Шварц, режиссер Л. Цуцульковский). Участники боев за Севастополь, съехавшиеся по приглашению студии в Ленинград, не виделись двенадцать лет, и поэтому режиссер не решился устроить их встречу прямо в эфире. Они встретились утром в холле студии, кинооператор заснял эти минуты на пленку. Было все — радость, волнение, слезы от нахлынувших воспоминаний. Вечером эту пленку показали в эфире, а сами герои книги смогли уже более спокойнее говорить о прошлом вместе с Л. Соболевым.

Таким же образом в этом цикле телезрителей познакомили и с героями книги Ю. Германа «Один год», повести И. Неверли «Парень из Сальских степей», трилогии Ф. Вигдоровой «Дорога в жизнь». И каждый раз студия получала массу откликов. Зрителей живо интересуют лаборатория писательского труда, пути, ведущие от жизни в книгу. Передача цикла «Герой приходит в книгу из жизни» несет в себе элементы документальности и художественности, но эти элементы не растворяются друг в друге, остаются четко определенными, как минералы в геологическом конгломерате. При этом очень важно не перейти границу дозволенного, сделать шаг от документа к произведению искусства с необходимым тактом. Перед нами только что сидел живой человек, рассказывал о своей жизни — и вот уже актер играет «его же» из книги. И очень важно тут чувство меры: внешнее портретное сходство может только помешать, может стать досадно карикатурным, а умное и бережное режиссерское обращение с материалом дает возможность интереснее сопоставить книгу и жизненный факт.

Соединение документального и художественного в единое целое, полное их слияние идет еще более сложными путями. При этом элементы художественности призваны увеличивать, собирать в фокус силу воздействия документального. Тут очень важно, чтобы не получалось наоборот, сила воздействия не снижалась. Для этого тоже необходимы острое чувство меры, художнический такт.

Фальшь на телевидении особенно страшна и нетерпима. Нет более тонкого инструмента разоблачения фальши, чем телевизионная камера.

К 20-летию победы над фашизмом наша студия подготовила фильм «Солдат России». Сама тема фильма — рассказать о рядовом, на плечах которого страна вынесла войну,— благородна и современна. Задача — смонтировать документальные кадры дней войны, рассмотреть их под определенным, современным углом зрения — необычайно интересна как раз с точки зрения слияния документального с художественным. Фильм, над которым целый год работал коллектив, вызывает подлинное уважение. И все же в него закралась фальшь. Автор сценария написал под документальные кадры художественные диалоги, как бы озвучил немые кадры военной кинохроники и этим разрушил воздействие кадров, подлинность их. Чувство меры здесь изменило ему, хотя в целом поиски в этом направлении очень интересны.

Направление существует — надо искать. Надо рыться в киноархивах и просто в архивах и в истории литературы. Можно взять документальный факт, например, из первых дней революции и на его основе написать пьесу. Можно разыграть целые драмы на исторических площадях города. Можно создать документальные драмы на основе событий сегодняшнего дня, как это делают в ГДР.

Словом, можно очень и очень многое. Было бы желание искать.



ПЕРА МОИСЕЕВНА АТАШЕВА

Умерла Пера Моисеевна Аташева — жена, друг и верный, талантливый помощник Сергея Михайловича Эйзенштейна. Вся ее жизнь после кончины великого художника была посвящена тому, чтобы сохранить для кинематографистов рукописи, рисунки, библиотеку, издать его труды, словом, тому, чтобы сделать достоянием мировой культуры все созданное мыслью Эйзенштейна.

Ее квартира на Смоленской улице стала подлинным научным центром. Здесь составлялось Собрание сочинений Эйзенштейна, сюда приходили все, кому дорого его творчество,— и старые его товарищи, и соратники, и его почитатели из разных стран мира, и молодые киноведы, режиссеры, операторы, которым не довелось видеть Эйзенштейна при его жизни. Они входили в эту квартиру, как в дом Эйзенштейна, и встречали здесь Перу Моисеевну, которая стала как бы матерью нового поколения эйзенштейновских учеников и исследователей его творчества.

В юности Пера Моисеевна была драматической актрисой, а потом стала работать в кино: сначала как журналист и переводчик, впоследствии как ассистент режиссера и режиссер-документалист. Ученица Эйзенштейна по его режиссерской мастерской, Пера Моисеевна помогала ему в его научной работе; многие наброски его статей записаны ее рукой. Она работала вместе с Эйзенштейном по подготовке фильма «МММ» (1933) и была его ассистентом по «Бежину лугу» (1935—1937). Вместе с учениками Эйзенштейна В. Кадочниковым и Ф. Филипповым она работала над картиной «Волшебное зерно». Во время войны в осажденной Москве она смонтировала фильм «Лондон не сдается» для «Боевого киносборника № 5», а затем участвовала в создании русских вариантов фильмов «Миссия в Москву», «Леди Гамильтон», «...в котором мы служим». Как режиссер-документалист она работала по картине «Освобожденная Чехословакия» и поставила картины «Колхоз «Красный Октябрь» и «Колхозник — ученый».

Пера Моисеевна была одним из составителей сборников и альбомов по истории кино: «Гриффит», «Чаплин», «20 лет советского кино» и других изданий.

Она была неизменным другом нашего журнала: все наши публикации эйзенштейновских работ появились при ее активной помощи.

Преодолевая долгую и тяжелую болезнь, Пера Моисеевна буквально до последних дней своей жизни не прекращала работы над исследованием и пропагандой наследия Эйзенштейна.

Мы потеряли мужественного человека, нежного и верного товарища, доброго и отзывчивого друга. Мы никогда не забудем Перу Моисеевну, ее светлый ум, ее обаяние, ее юмор, ее справедливость, ее изумительный талант быть Человеком.

Редколлегия и редакция
журнала «ИСКУССТВО КИНО»

Среди крупнейших кинематографистов мира, приглашенных в Москву на IV Международный кинофестиваль, был Йорис Ивенс. Мы знали, что он спешит закончить свой новый фильм, и втайне надеялись увидеть на фестивальном экране его «Мистраль» — одну из самых необычных по замыслу документальных картин, «герой» которой — знойный ветер Прованса. Но вместо Москвы Ивенс оказался... во Вьетнаме. Неожиданный рейд «летучего голландца» не удивит тех, кто знает и любит творчество выдающегося документалиста, в таланте которого поразительно сочетаются поэт и боец-публицист.

Ивенс всегда был там, где шла борьба за свободу, и фильмы его были ценным вкладом в эту борьбу.

Когда Ивенс вернулся в Париж, редакция связалась с ним по телефону. «Мне очень хотелось присутствовать на фестивале, но верьте, поездка во Вьетнам была необходима»,— сказал он.

Он обещал нам рассказать о своих вьетнамских съемках и впечатлениях, что и сделал незамедлительно. Сейчас хотелось бы снова повторить приглашение Ивенсу: в Москве всегда будут рады ему и его фильмам.

Йорис ИВЕНС

Старый и новый опыт

По приглашению вьетнамских кинематографистов я провел в июне—июле 1965 года пять недель в Демократической Республике Вьетнам.

Окончив съемки своего нового полнометражного фильма «Мистраль», я получил наконец возможность воспользоваться давнишним приглашением моих вьетнамских коллег и вылетел в Ханой. То, что происходит в этой стране, заставило меня прервать увлекательную работу над монтажом «Мистраля». Развязанная американским империализмом «грязная война» во Вьетнаме давно меня возмущала и волновала. А события этого года, когда американская авиация в соответствии с объявленной Пентагоном «эскалацией» войны начала воздушные налеты на территорию Северного Вьетнама, настойчиво просились на кинопленку. Взрывы американских бомб, обрушенных на мирные города и села, на школы и больницы, на плотины и электростанции,— это вопиющее нарушение принципов международного права.

Такое преступление против человечества следовало срочно заклеймить документальной кинолентой. Я считал, что могучее сопротивление гордого и свободолюбивого вьетнамского народа должно быть показано всему миру. Как? Посредством документального кинофильма!

И вот я в Ханое.

Здесь я сразу же встретился с большой группой вьетнамских кинематографистов—режиссеров, операторов, кинотехников. Вьетнамские кинематографисты трудятся с огромным энтузиазмом и революционным подъемом, с твердой волей служить своему народу, помочь ему одержать победу над агрессором — Соединенными Штатами Америки.

Можно только удивляться, как с самыми минимальными техническими возможностями наши вьетнамские коллеги добиваются максимальных успехов.

Приведу хотя бы такой пример. В распоряжении киноцентра в Ханое имеется всего лишь... один монтажный стол для всей кинематографической продукции (документальных фильмов, хроники и полнометражных картин). В результате монтажный стол занят круглые сутки — 24 часа! Легко себе представить, какие жаркие битвы разгораются между кинематографистами из-за обладания— хотя бы на час!— этим столом. Нехватка самых обычных светофильтров. Недостаток пленки, так как нет средств на покупку ее за границей, а отечественная промышленность пока далека от выпуска этих предметов.

Вьетнамская синематека насчитывает всего несколько десятков книг по киноискусству, а фильмов почти совсем нет. Этот печальный перечень нехваток можно было бы продолжить, но я должен отметить, что у кинематографистов, любыми мерами обеспечивающих бесперебойную работу творческих групп,

я наблюдал те же изобретательность и настойчивость, которые впоследствии видел у крестьян, самыми ухищренными способами регулирующих уровень воды на рисовых полях. В некоторой степени, надо думать, это заслуга динамического и целеустремленного директора студии документальных фильмов товарища Канг Хая.

Вечером в день моего приезда в Ханой меня пригласили выступить на собрании киноработников. Там мне показали полку, на которой, как на выставке, демонстрировались киноаппараты и другие образцы кинематографической техники, с которыми наши вьетнамские друзья начинали работать девять лет тому назад. Все без исключения было весьма примитивно, а съемочные аппараты были любительскими, на 16-*мм* пленке. И даже таких аппаратов было мало. Только через несколько лет начали снимать на нормальной пленке (35 *мм*). Появились автоматические проявочные машины, на которых работали по 24 часа в сутки!

На первой нашей встрече они показали несколько документальных фильмов: «Земля и вода», «Кто играет с огнем — обожжется», «Десять лет после победы», «Хайфонскому порту десять лет», «Война с неграмотностью», «Вода — серебро, рис — золото», «Пчелы» — мультипликационный фильм — сатира на империалистических агрессоров, «Геологи» (первый документальный фильм, снятый учениками киноучилища), «Возвращение в Дьен-Бьен-Фу».

После просмотра завязалось оживленное обсуждение, стихийно возникла дискуссия. Еще в предыдущие годы я имел возможность близко познакомиться с достижениями юной вьетнамской кинематографии на ряде фестивалей. А на Московском фестивале 1959 года, будучи председателем жюри по документальным фильмам, я имел удовольствие присудить от имени жюри первую премию фильму Северного Вьетнама. На фестивале в Лейпциге я снова видел работы моих коллег из ДРВ, а в 1964 году познакомился с одним фильмом патриотов Южного Вьетнама.

Сейчас я увидел, что техника съемок достигла приемлемого уровня, но искусство монтажа документальных фильмов еще сильно отстает.

Гостеприимные хозяева предложили мне совершить несколько поездок по стране, чтобы я мог видеть собственными глазами трудности, переживаемые вьетнамским народом, ведущим одновременно битву на двух фронтах: экономическом и военном. Со мною вместе поехали директор кинематографического центра Фам Туан Ханх и двое операторов. Оба оператора — Дык Хоа и Тху Ван — женщина с прелестным именем, означающим в переводе «осенний туман» (говорят, что эти туманы во Вьетнаме очень красивы!) — стали моими помощниками и учениками. Наша маленькая группа ежедневно работала над сбором материала для фильма-репортажа о Вьетнаме. Это будет мой киноотчет «Путевой дневник». Такие документальные фильмы я снимаю во многих странах начиная с 30-х годов. Первыми были короткометражки о стране, где я родился,— Голландии; затем последовал фильм о Магнитогорске, в котором я рассказал о героическом труде советских людей в годы первых пятилеток. А потом начались дневники войн: Испания, Китай, Куба, Индонезия, Мали, Чили... Теперь — Вьетнам.



Йорис Ивенс во время съемок с вьетнамскими операторами

Поездка была утомительна, возникало много дополнительных нагрузок и затруднений, но зато установились личные контакты, столь ценные для плодотворной работы в малознакомой стране; собрано много интересных наблюдений.

Сначала мы поехали на юг, в Тхан Хоа, где бомбардировки в это время были особенно сильными. Вместе с вьетнамским населением я переживал воздушные тревоги, попадал под обстрелы. Я наблюдал повседневную жизнь и труд крестьян, которые под бомбежками возделывали свои рисовые поля с той же тщательностью, что и в мирное время. Затем был на новых заводах, хорошо обору-



Съемки в деревне Нам Нган

дованных современной техникой, побывал на севере, в Тхай Нгуен, где находится первый металлообрабатывающий комбинат Вьетнама.

В общем, я прочесал Северный Вьетнам. Я побывал также в предусмотренной Женевским соглашением 1954 года зоне между Северным и Южным Вьетнамом, севернее 17 параллели. Именно этот район первым подвергся налетам американской авиации. Недаром его называют «зоной битв».

Вьетнамские артисты, писатели, журналисты, кинематографисты, а также и зарубежные гости приезжают туда, чтобы получить «боевое крещение» и на месте увидеть размах народного сопротивления. Эта зона является своего рода военным, политическим и психологическим барометром страны.

Во Вьетнаме больше всего поражают тесная взаимосвязь и взаимодействие военного и экономического фронтов. Это поразительное явление я видел всюду, где был во время поездки по стране. Вот, например, в одном районе нужно было не только вовремя убрать урожай, но и позаботиться, чтобы молодые посадки риса имели достаточно влаги. Осуществление такой задачи — грандиозный труд, так как все работы ведутся вручную, самым примитивным способом: механизация тут только в самом зачаточном состоянии.

Мне довелось наблюдать, как вели себя вьетнамцы на полевых работах во время воздушной тревоги, о которой вместо сирены возвещают удары по куску металла. С удивительной организованностью и быстротой крестьяне прекращают работу и занимают свои боевые посты в окопах. Некоторые из них должны были бежать в деревню, чтобы помочь старикам и детям перебраться в укрытие, другие срочно организовывали первую медицинскую помощь.

Воздушные налеты изменили ритм жизни. Днем населению приходится защищаться от налетов, а как только наступает ночь — в деревнях и городах закипает деловая жизнь. Например, в деревнях вокруг Тхан Хоа продовольственные лавки открываются в 7—8 часов вечера. В городах работа, несмотря на частые дневные бомбежки, нигде не прекращается, так как убежища расположены близко от мест работы. А как только прозвучит отбой, все возвращаются на свои места. Никакой растерянности, никакой паники.

Разрушения, причиненные агрессорами во Вьетнаме, очень велики, но все восстановительные работы производятся с максимальной быстротой, причем особое внимание уделяется немедленному восстановлению жизненно важных коммуникаций.

Хочу привести яркий пример. Однажды вечером я ехал с вьетнамскими операторами по шоссе, связывающему Ханой с Сайгоном. Это шоссе неоднократно перерезали. Примерно около половины десятого нас остановили патрули. «Дальше мы не можем вас пропустить, так как около шести часов нас бомбили, на дороге — три огромные ямы...» Мы вышли из машины, пошли посмотреть эти огромные воронки глубиною до 10 метров, шириною около 20 метров. Разрушения были произведены 500-килограммовой бомбой, разорвавшейся посреди шоссе. Ночь была темная, как чернила. Ни проблеска лунного света. Приближаемся к воронкам... И я вижу, как около двухсот человек при тусклом свете керосиновой лампы вручную наполняют воронки камнями, глиной, песком, ветками... Работали окрестные крестьяне, которыми руководили два старика. Работала и молодежь, члены организации рабочей молодежи Северного Вьетнама. Примерно без четверти двенадцать нам разрешили ехать дальше.

Я видел подлинный героизм, без аффектации, без громких слов. Так проявляется могучая внутренняя сила народа, непобедимого и непреклонного, инициативного и смелого.

Во Вьетнаме часто повторяют: «Мы противопоставляем врагу со всей его могучей техникой нашу народную войну».

Да, таков героизм народа, борющегося за правое дело!

Часто во время своего пребывания во Вьетнаме я задавал себе вопрос: «Что думают вьетнамцы об Америке?»

По моим наблюдениям, каждая бомбардировка усиливает у них волю к победе. Методами террора никогда нельзя запугать свободолюбивых людей. Это я с уверенностью могу утверждать на основе своего опыта во время гражданской войны в Испании. Я убедился, что решимость драться с агрессором никогда не переходила в бессмысленную ненависть ко всем американцам. Я был поражен, с каким интересом меня расспрашивали вьетнамские бойцы о подробностях манифестаций и протестах студентов в США против войны во Вьетнаме.

В поездку мы взяли два киноаппарата. Вместе с вьетнамскими операторами мы отсняли около 2500 метров на нормальной пленке и 600 метров на узкой. Очень сожалею, что у нас не было с собой звуковой аппаратуры.

Снимали мы чисто репортажный фильм тем стилем и методом, которыми сделаны все мои «Путевые дневники». Вьетнамские коллеги предоставили мне свои кинокадры, снятые ими в Южном Вьетнаме.

Я был очень горд, когда во время работы за монтажным столом в Ханое (вспомните: он занят 24 часа в сутки!) монтажница сказала мне: «Пересадка риса снята гораздо эмоциональнее, значительно интереснее, чем обработка деталей на металлургическом заводе». И я вам объясню, почему я горд: второй сюжет снят в начале нашей коллективной работы, а первый — в конце!

Принципы моей работы, как я объяснил моим вьетнамским коллегам, чрезвычайно просты. Я могу резюмировать их так: нельзя оставаться только безучастным зрителем и наблюдателем. «Надо брать в руки киноаппарат и снимать» — такова первая заповедь всякого оператора, он должен знать ее в теории и осуществлять на практике. Но, к сожалению, она часто забывается.

Сейчас, вернувшись в Париж, я занят монтажом всего вьетнамского материала. Мне кажется, что получится фильм среднего метража. Один экземпляр я, конечно, пришлю в Советский Союз.

Вернувшись из Вьетнама, я обращаюсь с горячим призывом к моим коллегам во всем мире, к французским и всем другим кинематографистам, которых я знаю, а также персонально к Буньюэлю, Росселлини, Лоузи с призывом помочь в меру своих возможностей кинематографистам Вьетнама, работающим в чрезвычайно тяжелых условиях.

Я прошу помощи, подсказанной чувством солидарности к борцам за свободу.

Помощь может быть всякого рода: деньгами, книгами, пленкой, киноаппаратурой.

Лучшим вознаграждением будет возможность увидеть на экране плоды творчества кинематографистов Демократической Республики Вьетнам.

Перевела МИЛЬМАН

Встреча в редакции

Недавно нашу редакцию посетила делегация киноработников Демократической Республики Вьетнам. Среди гостей были заместитель начальника Главного управления вьетнамской кинематографии Хо Ван Лай, киноактриса Минь Дык — исполнительница главной женской роли в известном советским зрителям фильме «Молодой солдат», директор кинопроката ДРВ Нгуен Зуи Кан, киновед Ле Хыу Тхой. На этой встрече присутствовал также журналист Нгуен Хоай Ан — постоянный корреспондент информационного агентства южновьетнамских патриотов «Освобождение».

В начале дружеской беседы Хо Ван Лай рассказал о впечатлениях членов делегации от поездки по Советскому Союзу. Делегация побывала в Минске.

— Мы были очень тронуты вниманием и гостеприимством наших коллег-кинематографистов и зрителей Белоруссии. Хотя наше пребывание там было очень коротким, нам было грустно расставаться с новыми друзьями. Мы познакомились со многими достопримечательностями Минска, тесно связанными с партизанским движением в Белоруссии. Нам была предоставлена возможность посетить некоторые промышленные предприятия и культурные учреждения. Были мы и на студии «Беларусьфильм», на крупнейшем тракторном заводе, в нескольких кинотеатрах, клубах и на взволновавшей всех нас встрече в Доме офицеров. Везде и повсюду советские братья проявляли к нам и в нашем лице ко всему вьетнамскому народу горячую симпатию, большую дружбу и полную солидарность в борьбе с американскими агрессорами.

Дни эти можно назвать днями дружбы. Одним словом, мы чувствовали себя, как дома. Мы узнали, что минчанам понравилась искренность и правдивость боевых вьетнамских картин.

Главный редактор журнала Л. Погожева начала разговор о кинематографии Демократического Вьетнама с анализа фильма «Молодой солдат».

— Для меня, — сказала Л. Погожева, — прежде всего было интересно смотреть этот фильм потому, что в нем отразился пафос революционной борьбы. Серьезной удачей я считаю решение центрального образа, который дан в развитии, становлении. Мы видим, как изменяется характер героя, сочувственно следим за историей его возмужания. Хорошо сняты в фильме массовые, батальные сцены. И хотя сценарий фильма не свободен от некоторого схематизма, я считаю, что «Молодой солдат» — шаг вперед в развитии вьетнамской кинематографии.







«Молодой солдат»

Профессор И. Вайсфельд, присутствовавший на встрече, рассказал о своем посещении киностудии в Ханое. Он отметил, что советским зрителям весьма близок и понятен кинематограф Демократической Республики Вьетнам, проникнутый пафосом революционной борьбы против колонизаторов, против империалистической агрессии, за национальную независимость, за мир и демократическое развитие своей родины. Большое впечатление произвели на него работники Ханойской студии, с юных лет принимавшие участие в партизанской войне.

— Во дворе студии, — говорит И. Вайсфельд, — есть небольшое помещение. Его знают все: здесь колонизаторы пытали революционеров, патриотов. Память о замученных героях вечна!

Делясь своими впечатлениями о фильме «Молодой солдат», обращенном к недавнему прошлому, И. Вайсфельд подчеркнул важное значение картины в сегодняшней борьбе вьетнамского народа против агрессии США. Фильм еще раз напоминает: новоявленных завоевателей ждет неизбежно новое Дьен-Бьен-Фу — позорное поражение.

— Как и в другой картине ДРВ — «Ты Хау», отмеченной на III Международном кинофестивале в Москве, в «Молодом солдате» подкупает искренность, человечность, поэтическая интонация, — говорит И. Вайсфельд. — В творчестве наших друзей чувствуется верность лучшим традициям вьетнамской поэзии, театра, всей национальной культуры. Мы понимаем, насколько это трудно — в новом искусстве кино, где так велика роль технических средств выражения, подчас весьма сложных, где необходимы коллективные усилия в творчестве, — сохранить и своеобразно развить завоевания устного творчества и письменной литературы. Но свою задачу вьетнамские кинематографисты решают творчески — и это радостно. Ибо без поэтичности, без живой человеческой интонации, без следования передовой творческой национальной традиции рассказ даже об очень важном событии можно сделать мертвым, холодно-назидательным, далеким от зрителя. Заодно хочу отметить еще одну примечательную особенность, характерную для работ вьетнамских кинематографистов. Они внимательно, с интересом изучают передовой кинематографический опыт других стран, в первую очередь социалистических, для того чтобы самостоятельно использовать его в развитии своей национальной кинематографии.

— Конечно, — продолжает И. Вайсфельд, — не все легко дается молодым мастерам. В картине «Молодой солдат» есть некоторые сценарные несовершенства: иногда ослабляется напряжение действия (в середине фильма), кое-где в диалоге проскальзывает риторика (например, в диалогах, касающихся обязанностей героя картины), риторика тем более излишняя, что мысли, заключенные в тех или иных репликах, лучше выражены в самих поступках молодого солдата и его друзей. В актерском исполнении иногда чувствуется некоторая скованность перед камерой, и отсюда, как это часто бывает в таких случаях, — искусственность поведения. Я думаю, что умение учитывать недостатки, собранность, самокритика — эти ценнейшие качества наших друзей — помогут им внести своим искусством еще больший вклад в борьбу против бесчеловечной агрессии США.

Говоря об актерских удачах фильма «Молодой солдат», И. Вайсфельд отметил исполнителя роли «рискованного парня» Хонг Дыка и мастерство Минь Дык — выпускницы вьетнамской киношколы.

Отвечая на вопрос: какие советские фильмы были показаны в последнее время во Вьетнаме, — директор кинопроката Нгуен Зуи Кан сказал:

— «Оптимистическая трагедия», «Гусарская баллада», «Мандат» и другие. Эти фильмы пользовались большой популярностью. Но особенно понравились нашим зрителям такие боевые фильмы, как «Броненосец «Потемкин» и «Чапаев».

В заключение Хо Ван Лай от имени всей делегации выразил благодарность за откровенный дружеский разговор. Он заметил, что в адрес вьетнамских фильмов было сказано немало хороших слов и даже «оправдывались» их недостатки.

— Наша кинематография развивается на основе духовных потребностей революции. Но несмотря на достигнутые успехи, наше кино имеет еще много недостатков и упущений. Поэтому для нас очень полезны ваши замечания. Ведь первый вьетнамский художественный фильм вышел только в 1959 году. Авторы этого и последующих фильмов не прошли никакой киношколы, поэтому в их фильмах сильно чувствуются влияние документального кино, некоторая фрагментарность. Например, фильм «Молодой солдат» не создает впечатления единого целого, он как бы состоит из трех не связанных между собой частей. В настоящее время мы уделяем большое внимание качеству сценариев. Я думаю, что тесное сотрудничество и контакт между кинематографистами наших стран будут способствовать развитию нашего социалистического искусства.

«ПРИКЛЮЧЕНИЯ ВЕРНЕРА ХОЛЬТА» (ГДР)

Государство утверждает, что молодежь
Исполнена преданности «третьей империи».
А это, мол, значит, что лет через десять
Весь германский народ будет сплошь состоять
Из горячих сторонников режима.
Какой нелепый, детский просчет.

Бертольт Брехт.
Молодежь и «третья империя»

Фильм, как и роман, называется «Приключения Вернера Хольта». Название звучит несколько банально — в духе заурядных бестселлеров, и это само по себе останавливает внимание. Вспоминается, что в кинематографе (как и в литературе) нацистской Германии были особенно популярны всякие «приключения». Такие, в которых описывались героические деяния белокурых суперменов, вроде Лео Шлагеттера или Хорста Весселя. Да и сегодня преемники фашистских культуртрегеров продолжают активно развивать этот жанр. Теперь уже за счет «героев» войны — всевозможных «рыцарей Сталинграда», «шакалов пустыни» и т. д. Очевидно, что фильм Йоахима Кунерта, как и роман Дитера Нолля, прямо с названия бросает вызов апологетам подобной героики.

Вернер Хольт вполне мог бы стать прототипом одного из таких стандартных героев. Во всяком случае, режим «третьего рейха» создал для этого все условия... Фашистским лидерам вовсе не было безразлично их будущее, они издевались над фразой: «После нас хоть потоп». Они устанавливали порядок на тысячу лет и потому энергично заботились о Вернере Хольте и его товарищах. Они придумали для них вдохновляющую идею, сочинили полдюжины зажигательных лозунгов, дали вождя. Они вложили в их ладони яркие флаги, научили красивым боевым песням, разрешили играть в войну. Подарили им целую когорту живых и мертвых героев.

Начиная со школы, биография этих мальчиков была расписана наперед — сперва «юнгефольк», затем «гитлерюгенд», затем вермахт. Вожди империи часто выступали перед ними, не скупясь на улыбки, добродушные остроты. В своих речах они не произносили слов «убийство», «грабеж», «насилие». Они говорили о «чести нации», о «великом долге», о «подвиге во имя возлюбленного отечества».

«Те принципы, которые я ставил перед молодежью,— сказал на Нюрнбергском процессе бывший рейхсюгендфюрер Бальдур фон Ширах,— были следующие: готовая на самопожертвование любовь к родине, преодоление сословных предрассудков и классовой вражды, постоянная забота о здоровье и укрепление организма туризмом, спортом, играми, развитие профессионального обучения...»

Эти красивые фразы не были придуманы специально для «последнего слова». Таков был стиль повседневной пропаганды. Зато в приватных беседах эти люди были гораздо откровеннее. Себя они не обманывали, не искушали высокими идеалами. «Мы вырастим молодежь,— писал фон Шираху Гитлер,— перед которой содрогнется мир, молодежь резкую, требовательную, жестокую. Я этого хочу. Молодежь должна быть безучастной к страданию. В ней не должно быть ни слабости, ни нежности. Я хочу видеть в ее взоре блеск хищного зверя».



Им казалось, что они добились своего. Что Вернер Хольт уже не способен свернуть на другую дорогу. Что его разум навсегда свободен от сомнений. Что у него уже не может быть «ни слабости, ни нежности». И они уверенно начали войну.

Кто еще никогда не слыхал свиста пуль,
Говорит: как прекрасна война!
Значит ли это, что, услышав свист пуль,
Он все еще будет повторять:
Как прекрасна война!

Бертольт Брехт.
Молодежь и «третья империя»

В фильме история Вернера Хольта начинается как бы с конца. Когда «великая иллюзия» уже на исходе. Когда поражение становится все более и более неотвратимым. Когда ничто уже не может вдохновить на героическое усилие — даже солдатский долг. Сопротивляются лишь одиночки — вроде Гильберта Вольцова. Он собирает последние остатки разбитого батальона, чтобы героически погибнуть под американскими «шерманами». Но очень скоро Вернер станет свидетелем, как его лучший друг Вольцов погибнет на виселице от рук эсэсовцев. Это будут уже заключительные кадры фильма. А между первыми и заключительными кадрами пройдет целый фильм, большой и неторопливый, о приключениях немецкого юноши, прошедшего сквозь испытания и ужасы второй мировой войны в рядах защитников «третьего рейха».

...Вернер сидит в полуразбитом домике, обессиленный боем, с почерневшим от гари лицом, и напряженно припоминает прошлое. Он возвращается в прошлое не для того, чтобы забыться, отвлечь себя от реальности. Он хочет восстановить причины, распутать связи, осмыслить истоки происходящего.

Прошлое видится Вернеру в удивительно чистых красках. Белоснежные байдарки на глади реки, теннисный корт под кронами лип, уютный салон в доме приятеля, пляж, где он впервые поцеловался с красивой девушкой. Правда, была еще школа, были учителя, тупые, трусливые, напыщенные. Вернер, как и все его сверстники, издевался над ними и даже довольно жестоко — можно ли упрекать себя за это? И потом, разве не было это проверкой характера на мужество, выдержку, стойкость— к чему призывали всегда вожди рейха? И когда он вместе с приятелями покарал Майснера — местного







«Приключения Вернера Хольта»

югендфюрера, совратившего девушку, — разве не было это благородным и чистым поступком?

Хольт чувствовал себя благородным разбойником, Карлом Моором, когда речь заходила о справедливости. Это было так естественно и понятно в его шестнадцать лет в том тихом городке, где он бегал по утрам на речку купаться, увиливал от занятий в школе и страстно мечтал только об одном: скорее оказаться среди тех, кто мужественно отражает налеты вражеской авиации на мирные города и военные объекты Германии, кому дарована судьбой и фюрером возможность — как это написано в хрестоматии готическим шрифтом — «...пригнувшись, ринуться вперед, с ликующим воплем швырнуть гранату в пулеметное гнездо... и, сраженному пулей, упасть с последней мыслью: «Все для Германии!» Или как говорится об этом по радио в воскресном утреннике гитлерюгенда — о молодом добровольце и опьяняющем чувстве самопожертвования, когда отдаешь жизнь за отечество. Еще он страстно мечтал о том всепоглощающем и торжествующем чувстве любви, про которое так здорово написано у немецких романтиков. Он бросал украдкой влюбленные взгляды на Уту Барним, девушку, которая более всего походила в его представлении на прекрасную Кримхильду из «Нибелунгов», и считал с Вольцовом дни до того момента, когда их призовут в зенитные части и начнется новая жизнь. «Война— это все-таки единственное стоящее приключение».

Такой момент настал: их призвали. Была весна сорок третьего года. Линия фронта пролегала еще где-то далеко на востоке, но доктор Геббельс уже обмолвился как-то в своей речи по радио, что «пылающий дом, засыпанное бомбоубежище не должны быть для нас чем-то новым и пугающим, а всего лишь сотни раз продуманным и давно предвиденным положением».

«Засыпанное бомбоубежище» и «пылающий дом» — все эти приключения выпали на долю Вернера Хольта, и они не были еще самыми ужасными. Фюрер требовал от Германии великих жертв. И Германия послала своих мальчиков в армейской форме к зенитным орудиям, прямо под бомбы «летающих крепостей», бросила их с фаустпатронами под гусеницы танков.

Нацистская пропаганда трубно вещала тогда о беспримерном мужестве и отваге немецкой молодежи. Сегодня Дитер Нолль и вслед за ним Йоахим Кунерт привели конкретные примеры этого мужества и отваги. Они рассказали о том, как вчерашние школьники ловко управлялись с тяжелым зенитным орудием и подбили за месяц около семи бомбардировщиков противника — из тех сотен, что ежедневно пролетали над ними бомбить их родные города. Как те же мальчики подстрелили три или четыре танка — из тех тысяч, что рвались весной сорок пятого к Берлину. Как тщедушный парнишка Земцкий геройски погиб под бомбой. Как Вернер Хольт вынес из пылающего бомбоубежища, рискуя собственной жизнью, мертвого ребенка. Смелость без видимого смысла. Средневековый эпос и нацистская приключенческая литература не обманывали относительно того, что на войне ранят и даже убивают. Но ни в напыщенных официальных сводках, ни в романтических бреднях бульварной литературы ничего конкретно не говорилось относительно цели, смысла и пользы ратных подвигов. То, что он, Вернер Хольт, не обнаружил ничего этого в своих приключениях, конечно, неприятно поразило его, но не

настолько, чтобы выйти из игры, как это сделал Зепп Гомулка, сдавшийся в плен.

Он думал: ведь должен же быть в этой войне, в этом отчаянном безнадежном сопротивлении какой-то смысл. Иначе зачем бы оно продолжалось?

Еще до того как попасть на передовую, Хольт слышал недобрую сплетню, что якобы там, в России, его соотечественники отбирают последний скот у крестьян и вывозят его в Германию. Потом он узнал от фрау Цише о грязных делах ее мужа в Польше. Ему случилось видеть своими глазами, как обращаются гестаповцы с русскими пленными. И, наконец, самое страшное — он оказался на лесопилке, где увидел людей, заживо распиленных эсэсовцами. Он вел бой за эту лесопилку и, может быть, тогда более всего осознал, почему так храбро и ожесточенно сражается, в чем смысл этой казавшейся ему бессмысленной войны.

Он, Вернер Хольт, и ему подобные творили чудеса храбрости и расплачивались своими жизнями за то, чтобы «скрыть во мраке ночи тысячи и тысячи вот таких лесопилок», чтобы оставить безнаказанными тех эсэсовцев, что хозяйничали на этой лесопилке, крейслейтера Цише, сортирующего польских детей, тех палачей, что казнили родителей его Гундель. Хольт открывает свою причастность ко всем этим кровавым преступлениям. Дитер Нолль и режиссер Кунерт подводят своего героя к страшному и жестокому итогу: он не просто обманут — он виновен.

Фильм задевает самое больное в прошлом немецкого народа. Он снова поднимает вопрос (в который раз) о степени ответственности людей, не стоявших «у рампы», тех людей, кто только выполнял приказ. Об этом многое было сказано юристами на процессах в Нюрнберге, во Франкфурте-на-Майне, в Освенциме. К этому возвращались публицисты в своих статьях, репортажах и комментариях. По этому поводу объяснялись художники. А самое любопытное, что этот вопрос занимал и Геббельса. В своей газете он писал: «Нет таких военных законов, которые позволяли бы солдату безнаказанно совершать гнусные преступления, ссылаясь на приказ командира, особенно если эти приказания находятся в вопиющем противоречии с нормами человеческой морали и международными правилами ведения войны». Эти патетические слова были обращены к американским летчикам, бомбившим города Германии. Приведенные в книге Дитера Нолля, они оборачиваются против немецкого солдата Вернера Хольта. Там на лесопилке и позже, когда он будет целиться в спину словацкой девушке, Хольт ощутит свою связь с теми, кто зверствовал, кромсал живых людей, кто пытался расстрелять эту девушку. Себе-то он признается, что выстрелил бы тогда в словачку, если бы ему приказали.

В книге есть одно существенное достоинство, которое в фильме не полностью воспроизведено. В книге все реальные и конкретные события отражаются в личных ощущениях героя. Буквально все: мальчишеские драки, любовные приключения, бомбовые налеты, танковые атаки. В фильме те же самые события переданы больше как факты, объективные факты — независимые от размышлений и переживаний героя. И не потому ли фильм менее побуждает к широким историческим и политическим ассоциациям? Чем внимательней автор романа к деталям и частностям, тем рельефней проступает их общественно-социальный смысл. Бой за деревню, где находится лесопилка, становится в сознании Хольта символом всей войны. Когда эсэсовец Майснер и лейтенант Венерт вздергивают на виселицу Гильберта Вольцова, они всего лишь сводят личные счеты, но и это символично. Хольт думает: убийцы казнят друг друга.

Но если фильм несколько отодвинул от нас Вернера Хольта, то он же приблизил к нам другой, не менее серьезный образ — Гильберта Вольцова. Со всем его историческим и политическим подтекстом. Вольцов (его играет Манфред Карге), пожалуй, самый точно выраженный образ в картине. Рослый не по летам, энергичный — надменное, мрачноватое лицо, гордая выправка — он и впрямь выглядит очень внушительно. Он никому не подражает, но порой в нем словно оживают герои древнегерманской истории — Зигфрид, Арминий, жестокие крестоносцы, ландскнехты... Книги, музыка, женщины — ему не до этого. Он и к фашистам не питает особого почтения — скорее даже презирает всех этих выскочек, карьеристов, маленьких фюреров, всех этих майснеров, венертов, цише, посмевших помыкать им, Вольцовом. «История — это война», «война — единственное стоящее дело» — и Вольцов хорошо себя подготовил к ней. Впрочем, он был подготовлен к ней еще до рождения. Трудно сказать, сколько поколений прусского дворянства трудилось над тем, чтобы вывести этот удивительный экземпляр — бездарного человека и одаренного командира.

Вольцовым не нужны романтические допинги: война — дело, а не приключение... Для нацистов война — это средство достигнуть их грязных целей. Для вольцовых война сама по себе святая и чистая цель. А нацизм — только средство для ее достижения. Потому-то он и с ними, что они работают на армию, на войну. (Некогда этим же объяснял свое участие в гитлеровских авантюрах фельдмаршал фон Паулюс.) Остановить Вольцова невозможно даже самым жестоким поражением. Пусть уходят друзья, пусть они бессмысленно погибают. Пусть... Он солдат — и будет выполнять приказ до последнего. А если приказ отменят, тогда он сам прикажет себе драться... (Как фельдмаршал Шернер, отказавшийся выполнить приказ о капитуляции, подписанный самим Кейтелем.)

...Вернер сидит в полуразбитом домике, обессиленный боем, с почерневшим от гари лицом, и с ненавистью смотрит на Вольцова, склонившегося над полевой картой. Его ровесник и школьный товарищ, за которым он всегда следовал не раздумывая, оказался его судьбой и проклятьем. Вернеру кажется, что он нащупал главную первопричину всего случившегося. Он бросает оружие и уходит и возвращается, чтобы выпустить последнюю очередь в эсэсовцев, в свое обманутое прошлое. Он далеко еще не прозрел, этот семнадцатилетний мальчик, далеко не все еще понял, и потому, быть может, его походка в последних кадрах еще не очень уверена. Но он продолжает думать, и это обнадеживает.

Так сбылось пророчество поэта:

Когда правительство рассуждает о молодежи,
Радостно потирая руки,
Оно похоже на дурака,
Который, глядя на снежную равнину,
Радостно потирает руки и говорит:
При таком снеге и летом жара не страшна.

Ю. Богомолов, М. Кушниров

«РАВНОДУШНЫЕ»

(Италия)



В 1929 году прикованный к постели тяжелой болезнью двадцатидвухлетний юноша написал роман, ставший важной вехой в современной итальянской литературе. Роман назывался «Равнодушные», автором его был Альберто Моравиа, ныне один из самых видных писателей Италии. Подпольная коммунистическая печать тех лет высоко оценила эту книгу — по существу, первое оппозиционное режиму Муссолини произведение — и использовала ее в своей борьбе против фашизма. Приветствовала выход этой книги и антифашистская эмиграция. «Ведавшие культурой» фашистские органы объявили роман «подрывным», а автору его вскоре пришлось покинуть родину.

Что же, однако, заставляло и фашистов и антифашистов считать роман молодого Моравиа произведением оппозиционным по отношению к режиму Муссолини? Ведь в книге не затрагивались политические проблемы — в ней лишь рассказывалось о повседневной жизни одной римской буржуазной семьи — семейства Арденго.

Дело в том, что писатель нанес чувствительнейший удар официальной пропаганде, из года в год твердившей, что основа «великой фашистской империи» — это крепкая, здоровая семья, что итальянская молодежь — это поколение новых римлян, воспитанное на идеях «дуче». Моравиа своей книгой словно сдвинул камень фашистской демагогии и показал сокрытое под ним змеиное гнездо. Корысть, фальшь, лицемерие, глубокая опустошенность, безразличие, если не неприязнь друг к другу, — вот что характеризовало отношения между членами типичной итальянской буржуазной семьи, с глубоким психологизмом показанной Моравиа. «Равнодушные» продемонстрировали перед всем миром шаткость социальных и моральных устоев тогдашнего итальянского общества.

Именно с разоблачения фальши и разложения буржуазной семьи — этой «здоровой ячейки фашистского общества» — начинали свою борьбу против режима Муссолини и оппозиционно настроенные кинематографисты: вспомним проложившие дорогу неореализму фильмы Де Сика и Висконти «Дети смотрят на нас» и «Одержимость». Однако книга Моравиа появилась более чем за десять лет до того, и значение ее было не только в разоблачении привилегированного класса, окончательно утратившего все моральные ценности и самую элементарную порядочность. Еще совсем юный писатель с удивительной интуицией угадал в этом произведении главную болезнь своего времени, раскрыл одну из самых глубоких причин того, что в Италии — да и не только там — стал возможен приход к власти фашистов.

Он назвал свой роман «Равнодушные» — именно равнодушие, безволие, безразличие, бессилие итальянской буржуазии, буржуазной интеллигенции позволили воцариться в Италии фашизму.

Ныне уже экранизированы почти все без исключения произведения Моравиа, хотя по своей природе они на редкость некинематографичны — в них слишком много размышлений, авторских отступлений, воспоминаний. Почти все экранизации, хотя они и нравятся самому Моравиа, весьма снисходительному к кино, не слишком удачны—и «Римские рассказы», и «Римлянка», и «Скука», и годаровское «Презрение», и новелла «Слишком богата» в фильме Де Сика «Вчера, сегодня, завтра». До сих пор сравнительно повезло только «Чочаре».

Как ни парадоксально, но самый первый роман Моравиа экранизирован последним — лишь в конце прошлого года. Его антифашистскую направленность, правда, почувствовал еще в годы войны Альберто Латтуада, но цензура не позволила режиссеру поставить по нему фильм. И вот через тридцать с лишним лет после того, как написаны «Равнодушные» — срок жизни почти целого поколения, — роман наконец сумел экранизировать Франческо Мазелли.

Этого смелого и темпераментного режиссера мы помним по продолжавшему лучшие традиции неореализма антифашистскому фильму «Разгромленные», показанному в Москве в дни Всемирного фестиваля молодежи в 1957 году. Тогда Мазелли был самым молодым итальянским режиссером и впервые заставил говорить о себе всю печать. Две его последующие картины — «Женщина, которая сегодня в моде» и «Наследные принцы» — подверглись сильной критике, и режиссер замолчал на целых четыре года.

Но правы были те, кто возлагал надежды на талантливого художника: весной этого года фильм «Равнодушные» был удостоен главной премии на фестивале в Мар-де-Плата.

...Действующих лиц в этом фильме пять. Все они связаны между собой или родством, или интимными отношениями. Мария-Грация — стареющая женщина, стремящаяся любыми средствами удержать своего любовника Мерумечи, спасти свой идущий с молотка дом, свои привычные светские удовольствия и развлечения... Лео Мерумечи — богатый подрядчик, жадный нувориш, типичный представитель тех кругов, которые стояли во время фашизма, да и теперь стоят за спиной правителей Италии, живое олицетворение грубой силы и власти денег. Он поработил Марию-Грацию, сделал своей любовницей ее подругу Лизу, теперь хочет завладеть домом и дочерью Марии-Грации Карлой... Лиза — весьма трезво, если не цинично смотрящая на жизнь дама, интриганка и сплетница, компенсирующая

измену Мерумечи тем, что затаскивает к себе в постель сына Марии-Грации Микеле... И, наконец, представители молодого поколения — брат и сестра, Микеле и Карла, выросшие в затхлой, пропитанной обманом и пороком атмосфере дома Арденго. Микеле — молодой интеллигент, с предельной ясностью и болезненной тщательностью анализирующий поступки и психологию окружающих, но не способный к действию, безвольный, слабый, никчемный. Его возмущение подлостью соблазнившего Карлу Мерумечи кончается лишь новым унижением — специально купленный, чтобы убить Лео, револьвер не стреляет. Микеле даже не способен отомстить тому, кто разрушил его жизнь; Мерумечи вышвыривает его из своего дома, и Микеле ищет утешения в объятиях Лизы... Карла — еще более безвольная, чем брат, уже заранее сдавшаяся без борьбы, то ли приносящая себя в искупительную жертву, то ли занимающаяся самоистязанием. Она не внемлет призыву брата (правда, не слишком страстному и решительному) все бросить и начать новую жизнь и без принуждения, послушно отдается Мерумечи, а потом соглашается стать его женой... Так будет спасен дом, старый сад, привычный уклад жизни, положение в обществе, мелкие удовольствия...

В фильме Мерумечи — респектабельный господин, с мягкими, даже вкрадчивыми манерами, избегающий насилия, прямого принуждения, он так властен потому, что безмерно уверен в силе своих денег. Мария-Грация, жалкая, ослепленная любовью и ревностью, жадно цепляющаяся за жизнь, вызывает сострадание; Лиза даже привлекает ясностью ума и не столь уж откровенно цинична, как в книге; Микеле и Карла подкупают своей молодостью...

Режиссер тонко и уверенно руководит на редкость слаженным актерским ансамблем: в роли Марии-Грации мы вновь встречаемся с Полетт Годдар — незабываемой юной героиней чаплиновских «Новых времен» и «Великого диктатора»; Лизу играет также голливудская актриса Шелли Уинтерс; образ Лео Мерумечи создает Род Штейгер (не так давно мы видели его в фильме Рози «Руки над городом»); Микеле играет снимающийся в Италии молодой актер-кубинец Томас Милиан, которого мы увидели в дни фестиваля в центральной роли другого итальянского фильма — «Они шли за солдатами». Роль Карлы исполняет самая популярная сейчас в Италии актриса Клаудиа Кардинале.

Внутренне опустошенные, не способные претворить свои чувства в действие, Микеле и Карла, их мать и Лиза, представляющие полную противоположность уверенному в себе динамичному дельцу Лео, движутся, как манекены, в мрачных, заставленных старой мебелью комнатах старого барского дома, окруженного запущенным садом. Фильм выдержан в камерных, несколько условных, даже нарочито театральных тонах. Большинство кадров темные, а в одной сцене в доме гаснет электричество, и комнаты тонут во мраке, который не в силах рассеять слабый свет свечей. А за стенами виллы Арденго — промозглая римская зима, непрерывно льет дождь, на улицах тоскливо и пустынно, царит та же мрачная, пожалуй, чуть нереальная атмосфера, что и в доме. Именно задаче передать давящую, тягостную атмосферу этого маленького, замкнутого мирка, этого домашнего ада подчинена вся стилистика фильма — строго выдержанная и тщательно продуманная режиссером, которому в этом помогают мастерская работа оператора Джанни Ди Венанцио и своеобразное музыкальное сопровождение. Отказавшись от массовых сцен, даже от показа уличной толпы, Мазелли концентрирует внимание лишь на сложной психологии своих персонажей; но при этом он стремится показать их во «взаимодействии», в переплетении их вялых чувств и низменных интересов, не останавливая взгляда зрителя ни на одном из них — вероятно, поэтому в фильме так мало крупных планов.

В фильме немало сильных, глубоко психологических сцен — и обед у Арденго в день рождения Карлы, и уход девушки из дома, и жалкая попытка Микеле убить Лео. Но самая впечатляющая, приобретающая поистине символическое звучание — это страшная финальная сцена, в которой Карла словно мертвеца или безжизненную куклу гримирует свою мать, собирающуюся на костюмированный бал и даже не подозревающую о том, что ее дочь только что стала очередной жертвой Мерумечи, которого Мария-Грация все еще ревнует к Лизе.

О времени действия фильма нам говорят лишь моды — дамские платья конца 20-х годов, модели автомобилей, джазы, играющие фокстроты и чарльстоны. Мазелли не подчеркивает, что дело происходит в год великого кризиса и в фашистской Италии. Это отсутствие конкретного исторического фона, который весьма ярок в романе, несомненно, таит опасность, что фильм может восприниматься лишь как камерное произведение, как семейно-психологическая драма. Однако нам кажется, что режиссер, в конечном итоге, поступил правильно, не конкретизируя излишне время действия, не относя его к 1929 году, а также и не перенося в наши дни: таким образом фильм приобретает более широкое дыхание, получает более обобщающее, универсальное значение. Сила Мерумечи, грубая власть денег, калечащая судьбы людей, — явление, характерное не только для прошлого и не только для эпохи фашизма. Эта линия в фильме Мазелли — четкая и последовательная — делает его произведением не только антифашистским, но и антибуржуазным.

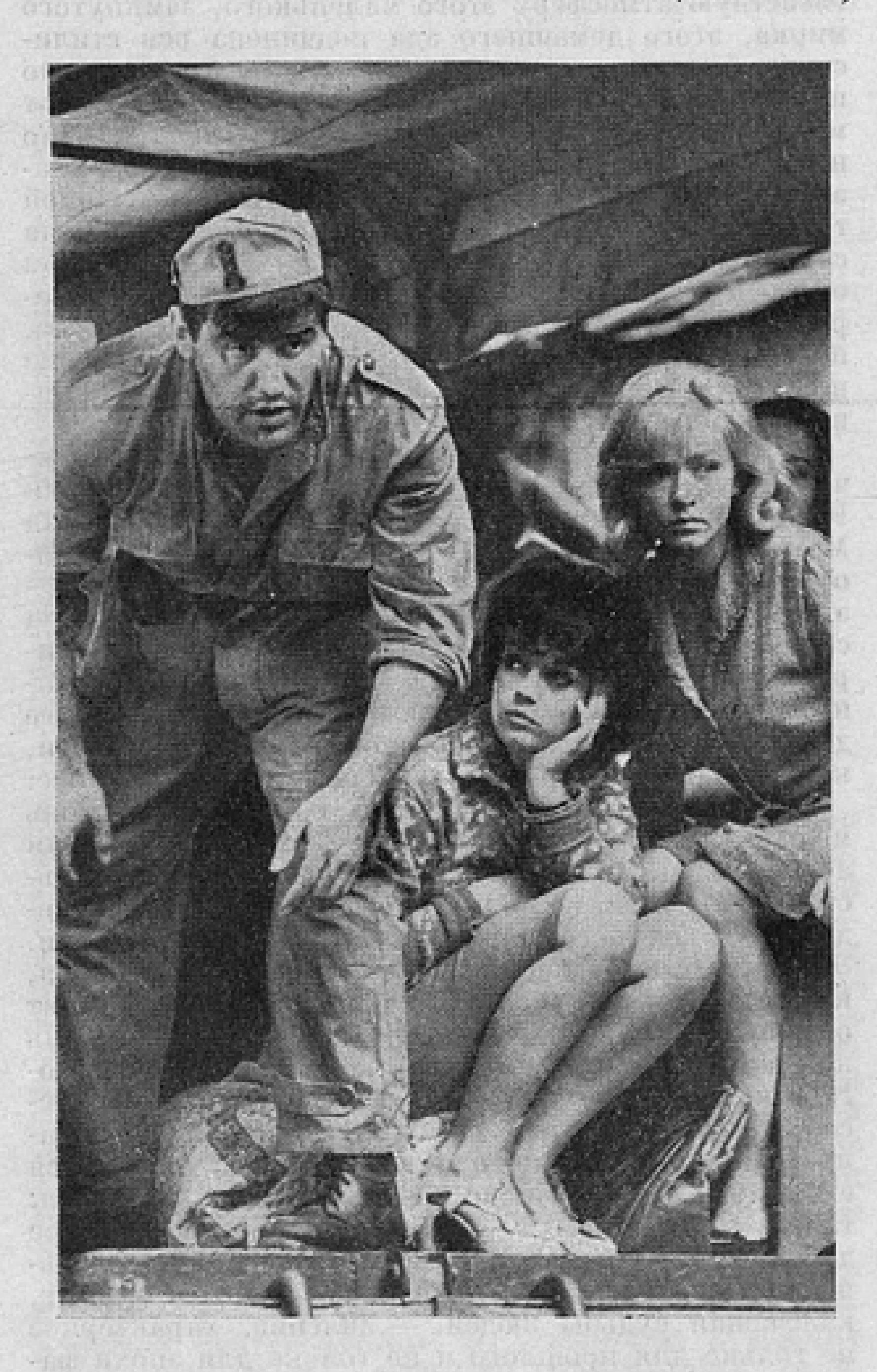
Но еще современнее, еще актуальнее звучит в фильме обличение равнодушия. Эта болезнь вновь разъедает сердца людей, особенно опасна она для молодых — сегодняшних Карл и Микеле. Однажды она позволила победить фашизму, кто знает, какие беды может принести безразличие и безволие нынешних равнодушных — тех, кто утратил контакт с окружающими, с жизнью, с обществом.

Талантливый режиссер по-новому прочел роман Моравиа, сумев напомнить зрителю о той эпохе, когда он был написан, и вместе с тем заставив его задуматься над настоящим.

Г. Богемский

«ОНИ ШЛИ ЗА СОЛДАТАМИ»

(Италия)



Рассказ о фильме «Они шли за солдатами» (сценарий Леонардо Бенвенути и Пьеро Де Бернарди по роману Уго Пирро, режиссер Валерио Дзурлини) стоит начать с эпизода, которым завязывается сюжетный узел повествования.

Молодой лейтенант Гаэтано Мартино получает от полковника довольно пикантное задание: он должен развезти двенадцать проституток по армейским домам терпимости. Гаэтано — доброволец итальянской армии, он многого навидался на оккупированной греческой земле в компанию 1940—1942 годов, притерпелся к войне и научился точно и скоро выполнять приказания начальства, не слишком вдумываясь в их смысл. Но тут он все же смущен и раздосадован — уж очень не солдатское, не мужское это дело — и пытается отказаться.

Исполнительный Гаэтано просит освободить его от поручения, а апатичный и вялый, кажется, безразличный ко всему на свете да к тому же страдающий астмой полковник вдруг проявляет решительность. Гуидо Альберти играет эту вспышку полковника нешумно и сдержанно, и вы понимаете, что это не просто срыв очень утомленного и нездорового человека. Нет, вырвалась наружу давняя, очевидно, горечь, а полковник не хочет выдавать своего состояния почти незнакомому человеку и не может уже сдержаться.

Полковник говорит о том, что в юности умные и почтенные профессора учили его преклоняться перед землей древней Эллады, стараться впитать в себя как можно больше из того, что дала миру эта великая страна. А потом фашисты прогнали профессоров, и Гаэтано Мартино воспитывали совсем в иных принципах. Теперь сверстники Гаэтано превратили землю Греции в пепел и развалины. И вследствие всего этого он, Мартино, как достойный представитель своего поколения, вполне заслужил то дело, которое ему поручается.

И тут же мы видим женщин из «команды» Гаэтано, застывших в напряженном ожидании — графически резко прорисовываются их выразительные силуэты на фоне белой стены. Видим их глаза, боязливо-наглые и тоскующие, равнодушные и скорбные, и просто пустые, не выражающие ничего. (Гаэтано вспомнилось потом, как недавно он за несколько банок консервов купил на ночь греческую девушку, и мать девушки провожала лейтенанта к дочери, с признательностью заглядывая ему в лицо, потому что он хоть на несколько дней избавил ее семью от мучительного хронического голода.)

Здесь были такие, как «ветеранка» Эбе (прошедшая еще Абиссинию), которые занялись своим ремеслом добровольно, но большинство, как ту девушку, о которой вспомнил Мартино, толкнул на это голод. Женщин повезут по их выжженной, разоренной земле, и больше всего они будут бояться партизан, которые иногда спускаются с гор и нападают на машины оккупантов.

Трогается в путь грузовик, невыносимо медленно преодолевая затаенно и грозно молчащие километры. Входит, как это ни противоестественно звучит, в свою будничную колею жизнь людей, которых свела судьба в этом грузовике, жизнь со своим распорядком, со своими неудобствами, сложностями и даже со своими маленькими радостями. А у вас не идут из памяти первые кадры фильма: стелется по изуродованной земле дым, пахнущий мертвечиной, роются в отбросах на свалке изможденные люди, падают прямо на улице от голода и эпидемий. Не идут из памяти слова полковника о том, что лейтенант Мартино вполне заслужил доставшуюся ему работу.

А ведь он, пожалуй, и неплохой человек, лейтенант Мартино, не злой и не подлый, способный чувствовать достаточно глубоко. И все же вы не можете не согласиться с полковником, потому что объективно все, что делает Гаэтано на греческой земле, подло, зло, грязно, именно все, а не только последний эпизод его фронтовой биографии.

И уж, конечно, достоин своего дела шофер грузовика Кастаньоли (артист Марио Адорф). Да он, видно, и не в первый раз им занимается и, в отличие от Гаэтано, не испытывает решительно никакого смущения. Этот туповатый, быкообразный парень в общем-то, наверное, предпочел бы другую работу, но поскольку другой нет, он равнодушно исполняет эту, благо она не слишком обременительна, а денежки приносит неплохие.

Да и сам образованный, интеллигентный, внутренне не приемлющий всего этого скотства полковник — он, в сущности, тоже достоин. Сегодня послал

лейтенанта Мартино сопровождать проституток, завтра пошлет карателей прочесывать горы в поисках партизан. А если бы он не делал этого, то не был бы полковником итальянской оккупационной армии.

Надо обладать очень большим мужеством художника и гражданина, чтобы так показать своих соотечественников, причем отнюдь не худших представителей нации, нет, самых обычных, средних ее представителей. Надо хорошо знать сущность и истоки фашизма, заставившего обычных, средних людей совершать скотские поступки. И надо с обостренной чуткостью и непримиримостью воспринимать сегодня каждый симптом фашистской опасности.

Это мужество и знание, эта чуткость и непримиримость присущи автору романа Уго Пирро и режиссеру фильма Валерио Дзурлини.

...Но вот в киноповествование входит новое лицо. На одной из остановок к лейтенанту Мартино и его «команде» присоединяется майор-чернорубашечник Алесси (артист Ака Гаврич) — ему оказалось по пути. Молодчина, весельчак, бабник — таким предстает перед нами герой Гаврича. Он умеет и любит радоваться жизни, извлекать из нее максимум возможных удовольствий. Посмотрите только, как принимает душ этот моложавый здоровяк, прекрасно для своих лет сохранившийся, как он хохочет, хлопает себя по ляжкам, урчит от наслаждения. Посмотрите, как он вкусно, аппетитно закусывает и с каким смаком потягивается, выскочив из машины размяться.

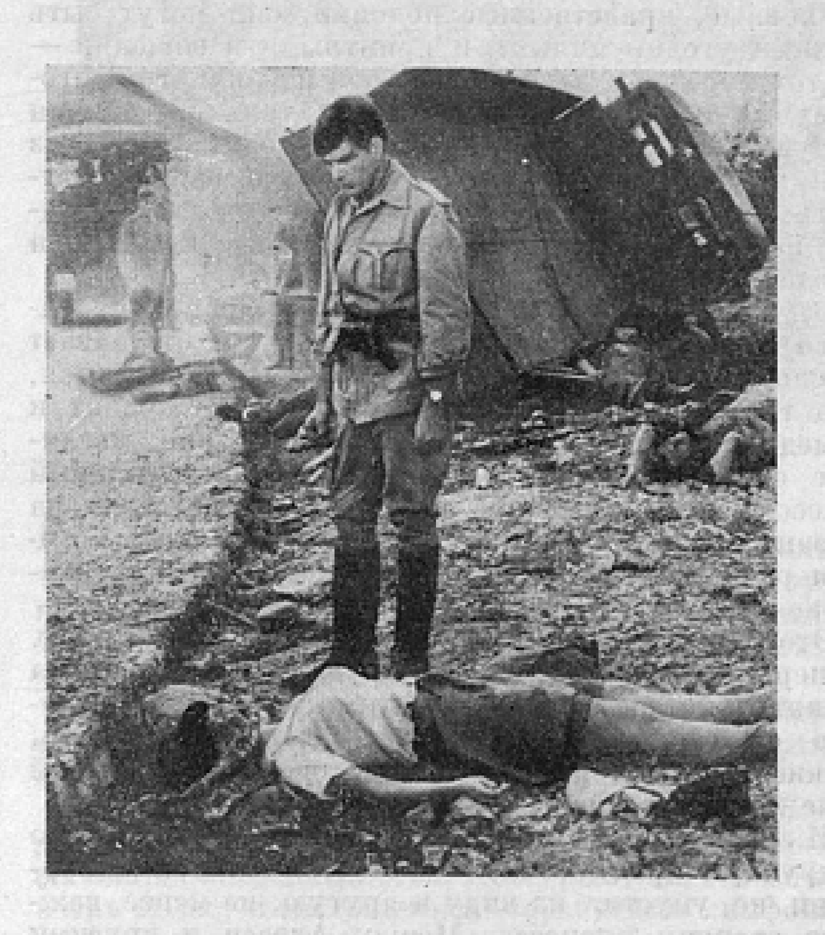
С женщинами обходится он покровительственно, благодушно-хамски, всячески демонстрируя свои мужские достоинства. С шофером Кастаньоли он — снисходительный начальник, позволяющий по отношению к себе даже некоторую фамильярность. А лейтенанта Гаэтано Алесси попросил быть с ним на ты, сразу установив отношения непринужденные и приятельские. В первые же часы знакомства сообщил, что до войны был инспектором по газу, а по воскресеньям судил футбольные матчи. Рассказал, что имеет семью, и добавил, подмигнув доверительно и сообщнически: даже две.

Конечно, он своей выгоды не упустит, но, судя по всему, довольно безвреден, и у вас даже мелькнула мысль: не случайность ли то обстоятельство, что Алесси — чернорубашечник, фашист.

Не надо, однако, спешить с выводами. Искусство должно быть тенденциозно, это безусловно, но мы довольно часто отождествляем тенденциозность с прямолинейностью, а это далеко не одно и то же. Бывает, художник так торопится выразить свое отношение к тем или иным явлениям жизни, что саму жизнь, ее правдивую и реалистическую панораму дать не успевает, остается одно отношение. Узнавания не происходит, доверие зрителей подрывается, а следовательно, подрывается их способность воспринимать мысли, пропагандируемые художником с экрана. Произведение, таким образом, проигрывает и в тенденциозности и в художественности.

Валерио Дзурлини прежде всего показывает нам жизненные явления достоверно и непредвзято, а потом уже размышляет над показанным, делает свои выводы. Именно так, в частности, подходит он и к анализу человеческого типа, воплощенного в Алесси, этом, может быть, самом важном и интересном персонаже фильма.





«Они шли за солдатами»



Если человек зверски жесток и фанатичен, то это вовсе не обязательно должно быть написано у него на лбу.

Здесь сложность состоит еще и в том, что по натуре своей Алесси вовсе не наделен этими качествами. Жизнерадостность и благодушие его вовсе не маска, скрывающая нечто, а органичные свойства характера. Конечно, среди фашистов было немало фанатиков и садистов, но основную их массу, наверное, все-таки составляли такие, как Алесси,— жизнерадостные или склонные к меланхолии, благодушные или угрюмые мещане, которых накрепко объединяла воинствующая безыдейность, отсутствие каких бы то ни было идеалов и принципов.

Они пошли за дуче потому, что почувствовали возможность урвать кусок пожирнее, побольше, и, уповая на это, стали его горячими приверженцами. Духовные, нравственные подонки, они могут быть какими угодно милыми и приятными в общении — до тех пор, пока дело не касается их личного благополучия и процветания. Но как только мещанин почувствует, что жирный кусок уходит у него из рук или, скажем, возникает необходимость поступиться чем-то ради ближнего своего, он кому угодно перегрызет глотку, кого угодно продаст и предаст.

Эту мысль о внутреннем единстве добропорядочного мещанства и фашизма убежденно отстаивает в своем фильме Дзурлини. И когда выясняется, что тяжело раненная девушка очень затруднит и замедлит передвижение, а это, естественно, увеличит опасность нападения партизан, благодушный Алесси, не задумываясь, добивает ее, действуя на экране совершенно в соответствии с логикой, которая руководила бы поступками подобного персонажа в жизни.

Этот выстрел как бы ставит последнюю точку. Теперь Алесси отделен от других героев фильма решительно, резко, невозвратимо. До конца проделав свой объективный и непредвзятый анализ, режиссер и актер выносят приговор беспощадный и не подлежащий обжалованию.

И здесь мы подходим к тому, что, сказав горькую и трудную правду о своих соотечественниках, Дзурлини не упустил из виду и другую, не менее важную сторону процесса. Между Алесси и другими героями картины — Мартино, Кастаньоли, полковником — ни в коем случае нельзя ставить знак равенства. Алесси — из числа главных виновников трагедии. Те, другие, не только виновники, но и жертвы. И вина их иного рода, она в том, что они допустили до власти таких, как Алесси, позволили сделать себя пассивным орудием в их руках. Да, и Мартино, и Кастаньоли, и полковник заслужили ту работу, которой они в фильме заняты. Но в каждом из них — по-своему, по-разному — зреет ощущение дикой противоестественности происходящего. Понимание позорности своей собственной роли, понимание того, что нужно что-то делать, что дальше так нельзя. Наиболее убедительно и подробно эволюция эта прослежена в характере лейтенанта Гаэтано Мартино, роль которого исполняет молодой актер Томас Милиан, совсем недавно обретший широкую популярность.

Итак, лейтенант отправляется в путешествие раздосадованный, однако не испытывая угрызений совести.

Он готов в пределах служебных предписаний облегчить существование своим подопечным, но именно в пределах предписаний. Все они для него на одно лицо, к каждой из них он одинаково равнодушен.

Только Евтихия с самого начала на несколько секунд задержала его внимание — тем, что была очень уж непохожа на остальных. Не подошла даже за первым пайком, который по очереди бережно принимали в руки изголодавшиеся женщины: ее продукты вместе со своими получила подруга. А потом упорно молчала, хотя длинная, монотонная дорога всем, кажется, развязала языки.

Мари Лафоре — исполнительница роли Евтихии — актриса незаурядной индивидуальности. Мгновенный взгляд огромных черных глаз, брошенный исподлобья, тревожный и гипнотизирующий, словно скрывающий тайну, от которой зависит многое. Едва уловимый жест, полный гордого достоинства и презрения, каким отстраняется она от офицера, пришедшего, так сказать, «получить свое», законное. Несколькими максимально скупыми штрихами сумела она дать контур характера значительного и крупного.

И вот лейтенант Мартино, может даже помимо своей воли, начинает приглядываться к ней все заинтересованней и пристальней. И когда у Евтихии случился приступ малярии, Мартино, поколебавшись, извлек из своей коробочки таблетку хинина и вложил в рот дрожащей в ознобе девушке. Это первая его, так сказать, внеслужебная акция. А Евтихия выплюнула таблетку на дорогу. Или всем, или никому: почти каждая девушка больна, с каждой может случиться приступ.

Пожалуй, именно в этот момент лейтенант впервые подумал о том, что в его распоряжении находится не просто воинское подразделение несколько своеобразного толка. Словно впервые посмотрел он на женщин — увидел и Елиницу (артистка Анна Карина), которая — с ее-то профессией и в такое-то время — сумела остаться бескорыстной и доброй; и Тулу, с собачьей преданностью засматривающую в глаза каждому мужчине, который с ней переспал.

Он увидел несчастных людей, нравственно замордованных настолько, что не каждая из них даже сознает свое несчастье и свою замордованность.

И Гаэтано решился. На одном из привалов он вытряхивает весь хинин и, гордый собой, передает Евтихии это свое великодушное подношение — для всех.

Он еще потоптался немного, словно ожидая чего-то, и, не дождавшись, вышел.

Тогда-то мысль, которая подспудно зрела в нем, от которой он раньше как мог отмахивался, настигла наконец лейтенанта, властно обратила к себе: «Во что мы превратились?» Ведь он — мучительно стыдно себе в этом признаться — ожидал униженной, подобострастной благодарности от этих растоптанных существ за поступок, который казался ему верхом благородства, а на самом деле просто соответствовал самым элементарным нормам человечности, совершив который человек должен всего лишь не чувствовать себя скотиной. Благодарности — от женщин-гречанок, которых голод привел в публичные дома, где они должны «обслуживать» солдат, разоривших их землю, убивших их женихов, отцов, братьев. А не дождавшись такой благодарности, почувствовал себя кровно обиженным. Боже, во что мы превратились?!

Мартино полюбил Евтихию, но к чему приведет эта любовь, может ли она когда-нибудь стать счастливой, если то, что теперь, только теперь, пробужденный совестью, ощутил лейтенант Мартино, так страшно разделяет их? «Хватит ли нам смелости взглянуть друг другу в глаза?»— размышляет Евтихия, и Мартино не находит, что ответить. Он еще не знает, что ему делать с Алесси, пристрелившим раненую Елиницу, он только кричит, беспомощно и отчаянно, и с силой швыряет об пол винтовку.

Но в душе Гаэтано уже поднимается гнев и протест, когда он видит, как сжигают его соотечественники мирное греческое село. И он, не раздумывая, помогает Евтихии уйти к партизанам, которые завтра могут убить его, лейтенанта Мартино.

Люди, понявшие то, что понял Гаэтано, чувствующие так, как чувствует он,— это уже не солдаты захватнической армии, даже если они еще официально продолжают числиться таковыми. Армия, в которой начинают множиться такие солдаты — а духовное прозрение Мартино, конечно же, не было исключением,— армия эта развалится неминуемо.

Италия вышла на путь Сопротивления и сбросила своего «дуче». И фильм, в котором так много страшного, проникнут предчувствием близкого обновления, духовного возрождения нации.

Дзурлини собрал вместе популярнейших актеров из нескольких стран, такое созвездие редко встретишь в одном фильме. Исходная ситуация его была достаточно рискованной. Однако «Они шли за солдатами» не имеет к коммерческим, «звездным» фильмам даже самого отдаленного, косвенного отношения.

Из рискованной ситуации не извлекаются те легкие эффекты, которые, казалось, сами шли в руки. Буквально каждая актерская работа подчинена сдержанной и строгой эстетике фильма, а взятые вместе, они помогают донести его главную мысль с максимальной убедительностью, ясностью и четкостью.

Можно, конечно, говорить о том, что язык ленты достаточно традиционен, что и работа режиссера и работа оператора Тонино Делли Колли не поражают кинематографическими открытиями,— это будет правдой.

Мы знаем фильмы — проклятия фашизму, исполненные гнева и скорби, благородные фильмы, честно делавшие свое дело. Гнев и скорбь никогда не остынут, но, имея на вооружении только эти чувства, не всегда распознаешь в современном мире таких, как Алесси, который, если не пристрелили его в свое время партизаны и не начало сдавать пышущее здоровье, наверное, как и прежде, судит по воскресеньям футбольные матчи.

И потому — не только проклятие, но и размышление, исследование той трагедии, в которую ввергнул Италию фашизм.

Как она произошла, почему? Что нужно делать, чтобы трагедия не повторилась?

«Все по домам», «Поход на Рим», теперь «Они шли за солдатами» — этими и им подобными фильмами, появившимися в последнее время, итальянские кинематографисты ведут такое исследование, причем делают это все серьезней и глубже. Они будят совесть современников, напоминают и предостерегают.

К. Щербаков

«60 КРУГОВ»

(Канада)



Разговор о канадском документальном фильме «60 кругов» кинематографисты ведут обычно с громкими восклицаниями: «Как снято! А?.. А пленка! Цвет!.. Да-а, какая оптика!», «С такой техникой...», «Нам бы такую оптику!»

Что и говорить, и пленка и оптика здесь действительно замечательные. Но суть успеха картины не только в этом.

Вот самые первые кадры. Они сняты с одной точки длинным-предлинным куском. На нас накатывается лавина велосипедистов. Повторяю, что это длится очень долго, и мы успеваем «заразиться» симфонией движения, где борьба идет в таком тесном соседстве, что кажется, будто велосипеды соперников задевают друг друга, а десятки спортсменов словно сбиты в единую монолитную группу.

Кто сумеет оторваться от монолита?

Так сразу мы оказываемся во власти поэтики напряженной спортивной борьбы. И не случайно эти первые кадры вызывают аплодисменты зрительного зала.

Одно из достоинств картины, которое встречается далеко не часто, хочется отметить особо. Здесь привычный авторский дуэт — режиссер и оператор — дополняется талантливой работой создателей звукового ряда. Гудки технических, судейских и санитарных машин, шум дождя, трение шин, скрип тормозов, говор толпы и музыкальный ритм помогают в создании атмосферы гонок.

Здесь вы не встретите традиционно «бодрого» монтажа, присущего многим фильмам о спорте,— коротких монтажных планов. Авторы стараются возможно дольше сопровождать гонщиков на различных этапах пути, изобретая все новые и новые ракурсы и точки, чередуя объективы и точки съемки. Они не боятся отпустить всю группу, чтобы просле-

дить за отставшим велосипедистом. Поломка машины, и спортсмен сиротливо поджидает на шоссе «техпомощь» своей команды. Операторы терпеливо снимают эту сцену. Наконец-то подоспела помощь. Операторы не прекращают съемку, казалось бы, совсем не выигрышного эпизода. И в самом деле, что интересного в том, как заменили велосипед, как прихрамывающий тренер подталкивает спортсмена десяток метров, помогая ему набрать скорость...

Но именно в это время у нас, сидящих в зрительном зале, возникает тревога за отставшего. Ведь мы видели, как в эти короткие десять секунд скрылись все соперники и даже исчез караван сопровождающих машин, мы видели усталость велосипедиста. И став участниками пусть одного из таких маленьких драматических эпизодов, мы начинаем физически ощущать всю тяжесть борьбы.

Таких примеров можно привести много, и в этом один из секретов очарования фильма.

В связи с фильмами, посвященными спорту, хочется поговорить о том, как на экране раскрывается и показывается его главное содержание — преодоление трудностей.

Во время Московского кинофестиваля мне удалось посмотреть еще один фильм о спорте — «Токийская олимпиада» (Япония). Авторы этого фильма не боятся так называемых «жестоких» эпизодов.

Спорт — он так благороден, так красив, так изящен... И, о ужас, на экране — атлет, когда у него иссякают силы, его качает от усталости и... он попросту близок к обмороку. Более того, вы видите стертые в кровь ноги марафонца. О какой красоте тут может быть речь?!

Вы, наверное, обратили внимание, как наши операторы «стыдливо» отворачивают камеру от спортсмена—получившего травму. Кстати, через минуту пострадавший уже носится по футбольному полю.

Зритель хочет и должен видеть содержание нелегкой борьбы. Разве легко космонавты переносят перегрузки? Я за показ такого труда. Красота спорта — в утверждении беспредельных возможностей физических и духовных сил человека. Да, спорт — это и второе дыхание, и пот, и раны. И изящество тоже.

Вот и в фильме «60 кругов» мы встречаемся с такими жестокостями—кровь покрывает тела бойцов. И ни у кого эти сцены не вызывают ужаса, а только уважение к тем, кто продолжает борьбу.

Разумеется, чувство такта, меры да и просто документальной правды должно всегда лежать в основе таких эпизодов.

Картина по достоинству завоевала один из высших призов фестиваля. И все же хотелось бы поговорить и о том, что вызывает досаду в этой интересной работе. Недостаток ее довольно типичен для зарубежного спортивного кино.

Несколько заостряя полемику, скажем так — в этом фильме пропал главный герой — человек.

Мелькание колесных спиц и ног... Было.

Стертые от высокой скорости силуэты людей... Было.

Шуршание шин. Было.

И опять мелькание спиц.

А ведь гонка подходит к концу. Великолепная, сама по себе напряженная, красочная. Нас она уже увлекла. Именно поэтому хочется наконец познакомиться с лидерами, увидеть незнакомых мне спортсменов из страны, где я не был и, может быть, никогда не буду.

Я помню парня, озорно улыбающегося операторам в аппарат. Лицо его покрыто потом, майка взмокла. Мы ему аплодировали. Хочется, чтобы он победил. Он хорошо улыбается. Кажется, он стал победителем одного из этапов. Потом, поистине на мгновение, мы увидели его плачущим. Почему? Это, очевидно, сейчас не столь важно. Значит, позже узнаю. И жду.

Спицы, колеса, крутые виражи... Они рассказали о трудной и длинной дороге, о полях и маленьких чистеньких городках, мимо которых проносились юноши на легких машинах. Сильные люди бросали эти машины в бездорожье, на крутых спусках и подъемах... Кого же серпантин шоссе приведет к победе, как она выглядит?

Ответа нет.

Та-та-та... Спицы, колеса. Та-та-та... Стертые силуэты.

Мы понимаем, что авторы не стремились к традиционному репортажу о победителях и побежденных. Их волновала поэзия велосипедного спорта. Но в последних эпизодах этого небольшого фильма вы уже перестаете внимать поэзии. «Та-та-та-та» ни о чем не рассказывает.

Боже упаси, если кто подумает, что я предлагаю цветы для победителя, пьедестал почета и пожатие рук. Я тоже за поэзию. Но в спорте ее создает человек. И я хочу познакомиться с лучшим из лучших.

У футбола миллионная армия болельщиков. Скажите, разве вы не хотите увидеть Пеле или Гаринчу? Разве можно следить в футболе только за ногами и мячом?

Очень интересна работа канадских кинематографистов. Поучительны все ее достоинства и... обиден просчет.

Д. Полонский

«ОСМОТР НА МЕСТЕ»

(Польша)

Фильм «Осмотр на месте» задуман и сделан режиссером Янушем Кидавой как отклик на процесс 22 освенцимских палачей во Франкфурте-на-Майне, как гневная к нему реплика, требующая ответа. Автор пользуется резкими средствами: рваный, взвинченный ритм, тяжелые, литые слова комментария, стремительные наезды камеры, долгие стоп-планы. Картину нельзя смотреть, удобно устроившись в мягком кресле: она о трагедии Освенцима.

О концентрационных лагерях, о преступлениях фашизма в Освенциме, Бухенвальде, Терезине составилась целая фильмотека мирового кино. Она все еще пополняется.

Одночастевая лента Януша Кидавы не содержит философских раздумий. Ее сюжет локален: снят осмотр выездной судейской коллегией концентрационного лагеря Освенцим — Бжезинка. Осмотр зафиксирован протокольно. Судьи, адвокаты, прокуратура направляются к блоку № 11 — блоку смерти, чтобы почтить память жертв. В Освенциме погибло четыре с половиной миллиона человек. Среди тех, кто стоит у черной стены расстрелов, подсу-

димые. Камера замерла: в поле зрения гладкие физиономии лавочников, фабрикантов, дельцов средней руки. О своих преступлениях, совершенных у этой стены, в этом блоке, они словно забыли.

Забыли? Нет, стараются забыть. Вот стоп-кадр ожил, и мы видим беспокойство в глазах одного из преступников. Быстрое, тревожное движение, взгляд на стену, потом на адвоката — и снова невозмутимое «цивильное» выражение.

Забыли? В феврале этого года федеральный министр юстиции Эвальд Бухер сказал журналистам: «Такова наша судьба. Мы должны жить с убийцами». Стало быть, не забыли.

Драматургия фильма рождена яростной борьбой против забвения. Впрочем, драматургия польской ленты не придумана сценаристом. Кинематограф использовал как прием юридическую процедуру экспертизы на месте преступления, когда обстоятельства трагедии измеряют метром и арифметическим расчетом решают, могло быть так, как показывают свидетели, или нет.

На суде бывшие узники — свидетели, очевидцы — давали показания. Подсудимые и защита эти показания отрицали. Во время осмотра на месте их проверяли.

Да, обвиняемый Богер мог убить цыганского ребенка, ударив его головой об эту стену. Он принимал участие в акции уничтожения цыганского лагеря.

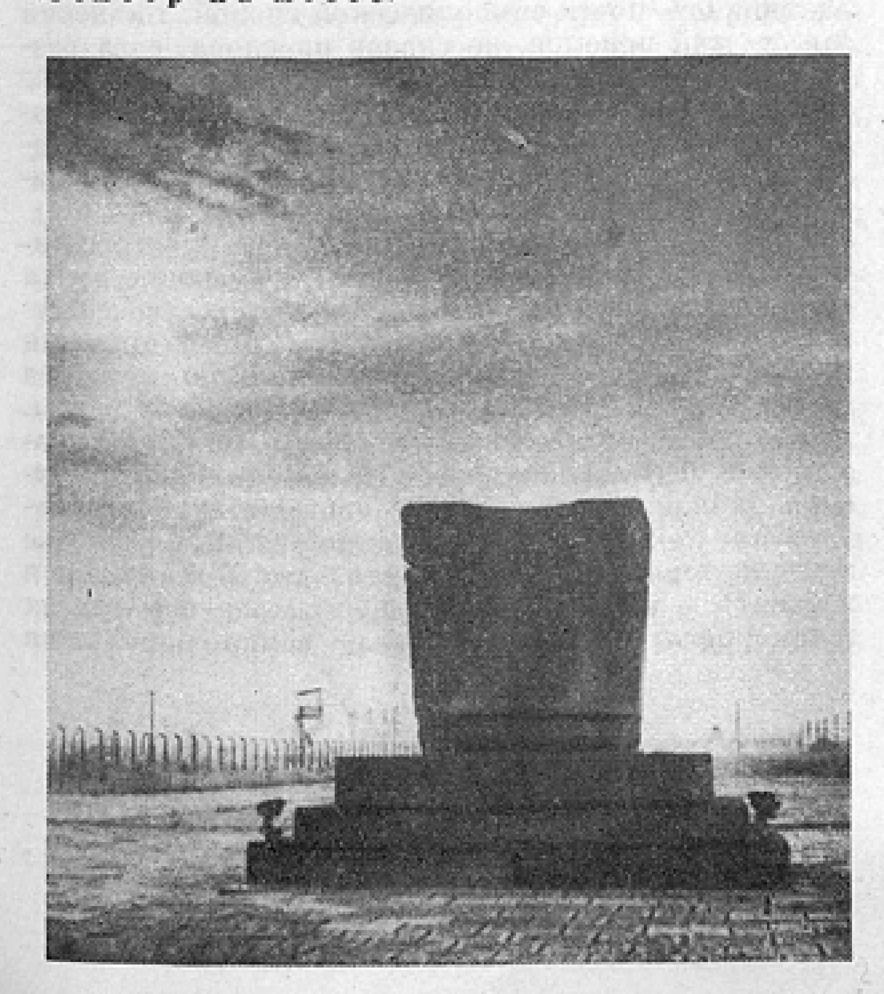
Нет, этот подсудимый не мог застрелить из окна второго этажа проходившего узника. Если бы окно было на четыре сантиметра ниже, тогда бы мог.

Миллионы жизней мерятся на сантиметры. Есть и другой прейскурант. Одно убийство, совершенное в годы войны, в Западной Германии карается в среднем десятью минутами (да, минутами!) тюремного заключения. Это официальная статистика государственного учреждения—Бюро изучения гитлеровских преступлений в Людвигсбурге.

Фильм об этом. О том, как с физического восстановления фактов начинается борьба за восстановление нравственного вывода из них. Польская лента — участник этой борьбы. В этом—ее страстность. Ее гражданский пафос. Ее общественный смысл.

И. Рубанова

«Осмотр на месте»



«ЙОЙО»

(Франция)



Есть такая неписаная, но тем не менее прочная традиция в искусстве: к теме, непосредственно касающейся его жизни и творческой биографии, художник обращается чаще всего либо в самом начале творчества, либо в конце. Такое произведение является своего рода манифестом или неким итогом пройденного пути.

Пьер Этекс успел сделать три фильма (два из них — короткометражки), прежде чем приступил к созданию фильма-манифеста, фильма — рассказа о своей профессии.

Уже в первом большом фильме Этекса «Вздыхатель» создатель его показал себя самостоятельным и зрелым мастером того бессмертного жанра кинематографа, который принято называть «комической». Трюки Этекса, хотя в них можно было усмотреть и некое переосмысление старых традиций Бестера Китона и использование элементов комедийной техники Жака Тати, поражали своей свежестью, неожиданностью найденных деталей, неповторимостью рисунка.

Если после «Вздыхателя» нет-нет да раздавались голоса некоторых критиков, риторически вопрошавших, не повторяет ли Пьер Этекс Бестера Китона, то в ожидании нового фильма многих волновало, не повторит ли в нем Этекс самого себя. Соблазнов к этому было немало: «Вздыхатель» имел прочный успех, комическая маска-персонаж пришлась по душе зрителю, трюки придумывались непринужденно и легко. Этексу ничего не стоило накрутить еще один фильм о приключениях милого и нелепого человека, плохо приспособленного к сложностям жизни именно потому, что он стремится все эти сложности в своем поведении учесть...

Имея такую соблазнительную возможность, Этекс отказался от нее и сделал фильм «Йойо». Фильм-манифест. Фильм — лирическую исповедь. Фильм — сатиру на сильных мира сего. Причем, оговорюсь сразу же, все названные мною свойства картины существуют не сами по себе, а в тесной связи с авторским «я» Пьера Этекса. Другими словами, Этекс как художник, оставаясь в новой картине самим собой,

приобретает некоторые весьма важные качества. Во-первых, он становится в значительной степени лириком. Дело не только в том, что в фильме показана та среда, в которой Этекс начинал свой путь в искусство,— в какой-то мере изменилась и тональность повествования, автор фильма все чаще выглядывает из-за маски; в ряде эпизодов не покидает ощущение, что Этекс говорит от своего имени. Во-вторых, и в главных, Этекс решил заговорить от первого лица потому, что ему есть что сказать. «В этом фильме я хочу показать,— говорил Этекс во время съемок «Йойо»,— что личное счастье и свобода имеют мало общего с материальным благополучием». Во фразе, сказанной интервьюеру на съемочной площадке, Этекс придерживается присущего всем режиссерам, которым еще предстоит встретиться с представителями прокатных фирм, осторожно-дипломатического тона. Просмотрев его фильм, убеждаешься, что мысль автора выражена в нем еще резче. В итоге увиденного на экране можно сказать, что личное счастье и свобода не имеют ничего общего с материальным благополучием в том обществе, в котором живет и творит Этекс.

Впрочем, я забежал вперед, перейдя сразу же к выводам, в то время как для понимания их важно все, начиная с первых эпизодов. Сюжет, как это чаще всего бывает в комической, сам по себе не столь уж важен, однако некоторые самые основные моменты развертывающихся на экране событий оказываются необходимыми для более полного воплощения мысли автора.

Фильм «Йойо» начинается сценами в богатом замке, где в одиночестве, окруженный лишь множеством слуг, скучает сказочно богатый человек. Но роскошь и великолепие его жизни, удовлетворение самых неожиданных капризов и желаний не способны вернуть герою Этекса утраченного душевного равновесия. Часто достает он фотографию женщины и, вздыхая, грустит о ней.

Прошлое, о котором вспоминает герой фильма, внезапно вторгается в его жизнь: в составе бродячего цирка в замке появляется женщина с фотографии. Она с ребенком — его ребенком,— маленьким клоуном Йойо. Этекс кратко, но определенно передает характер взаимоотношений между своими героями: он жаждет возврата к прошлому, она не желает его простить. Неравенство положений: он — миллиардер, она — наездница в цирке,— не позволяет им говорить на одном языке. (Кстати, герои Этекса в этой части рассказа не произносят ни слова: фильм стилизован под комическую эпохи немого кино — действие начальных эпизодов фильма происходит именно в те времена. Затем приходит эпоха говорящего кино — о чем нас извещает в фильме появившийся диктор — герои обретают дар слова и... находят общий язык.) Впрочем, путь к счастью для героев Этекса лежит не только через обретение языка, он прежде всего связан с ликвидацией главного препятствия, разделяющего их. Кризис, разразившийся в 1929 году (и совпавший по времени, как не без остроумия замечает автор фильма, с появлением звучащего слова в кино), превратил богача в нищего. Сначала он подавлен случившимся, пытается даже покончить с собой (этот эпизод сделан почти с буффонадной пародийностью), но затем вдруг решается разыскать бродячий цирк и примкнуть к его труппе (здесь комические краски фильма уступают место лирике).

Наступает недолгое время счастливой жизни: семья цирковых клоунов — отец, мать и сын — переезжает с места на место, показывает немногочисленной публике, собравшейся вокруг фургона, свои незамысловатые номера, живет бедно, но дружно, не вспоминая о прошлом. Только маленький Йойо, которого еще при первой встрече поразил своим великолепием старинный замок, достает украдкой фотографию (совсем, как когда-то его отец!) и поглядывает на завладевшее его мечтами здание.

Однако, повторяю, идиллия длится недолго: время идет, начинается война, из рассказа уходят родители Йойо, в центре фильма уже он сам, ставший к этому времени знаменитым клоуном.

И тут история начинает повторяться в некоем зеркальном преломлении, будто авторы уподобились киномеханику, умудрившемуся показать ту же пленку, но задом наперед. Если отца Йойо тяготило богатство и замок — и он потерял то и другое,— то сына, напротив, преследует мысль скопить деньги и восстановить замок в былом его величье. Такой поворот событий позволяет Этексу исподволь сравнить две судьбы, два отношения к жизни, два разных пути к счастью, с тем чтобы вторая история по-новому подтвердила неслучайность того, что произошло в первый раз.

Йойо, «делая деньги», фактически перестает работать сам на арене: он — цирковой менаджер, которому его громкое имя позволяет собирать программы, сколачивать труппы, доставать для них выгодный ангажемент, широко рекламировать их. Одним словом, Йойо — великий клоун — становится великим дельцом. Его контора со множеством секретарш, телефонной и селекторной связью чем-то напоминает сонм слуг у отца-миллиардера, скучавшего в пустынном замке. Дело, принадлежащее Йойо, приносит ему деньги, но не удовлетворение. Правда, это не особенно тревожит его: ведь у Йойо есть мечта, и он идет к ее осуществлению.

В конце фильма наконец наступает день, ради которого жил Йойо: его старый замок, приведенный в порядок и меблированный, утопает в роскоши. На прием к знаменитому артисту собралась не менее роскошная публика. Этих людей привела сюда отнюдь не детская мечта Йойо о сверкающем великолепном замке: очередной прием, светское мероприятие, о котором напишут во всех газетах, где можно встретить нужных людей. (Этекс подчеркивает это не только общим решением массовок в замке, но и лаконичной, почти символической сценой, где некий завсегдатай приемов, не сказав ни слова, едва раздевшись, выпивает стакан виски, затем сразу же запивает его выхваченным у кого-то бокалом шампанского, набивает карманы печеньем и тут же немедленно уезжает, сделав фактически все, что полагается делать на таких собраниях.)

Финал, полный интересных находок, в остросатирическом ключе, приводит Йойо к ощущению краха его предприятия. Сначала ему кажется, что спасение может прийти от Изолины, молодой артистки цирка, которая в течение последних лет является для него символом человеческой чистоты и надежды. Но Изолина, приехавшая ненадолго на прием, оказывается бессильной чем-либо помочь Йойо: светская публика высмеивает не соответствующий этикету простой ее костюм, изгоняет ее. И когда уже зритель теряет надежду на то, что Йойо удастся избавиться от развертывающегося на его глазах кошмарного зрелища,— в зале замка появляется

слон. Старый цирковой друг Йойо, который когда-то просунул голову в окно замка и забрал завороженного красотой увиденного маленького клоуна. Слон проходит мимо бросившейся врассыпную публики, сажает к себе на спину Йойо и уносит его прочь. Он подходит к расположенному во дворе замка озеру и медленно вступает в его воды. Таков последний кадр фильма, уходящий в затемнение. Концовка чем-то напоминает финалы фильмов Ламориса: там тоже спасение от недоброго людского мира приходило откуда-то извне. Мы ощущаем, что Йойо снова беспомощен, как тот мальчик, которым он был когда-то, что он не вернется никогда в свой замок. Правда (и в этом серьезное отличие мысли, лежащей в основе картины Этекса от идей Ламориса), слон для Йойо — не просто верный друг, уносящий его в другой мир, но еще и олицетворение любимого дела, творчества, которое однажды спасло отца Йойо, а теперь способно вернуть к жизни и его самого.

Проблематика фильма Этекса, на мой взгляд, весьма симптоматична для тех художников западного кинематографа, которые всерьез задумываются над вопросами, преследующими их на каждом шагу. Рассказывая о своей профессии, внося в повествование немалый элемент автобиографичности, честные художники Запада воссоздают драму времени, показывают, что «капиталистическое производство враждебно известным отраслям духовного производства, например искусству и поэзии» (Маркс). Вот почему мне кажется, что «Йойо» Пьера Этекса стоит принципиально в том же ряду, что и «Доктор Фаустус» Томаса Манна, «Гений» Драйзера, а если говорить о произведениях последних лет, то приходят на память «После грехопадения» Миллера, «$8^1/_2$» Феллини.

Общность проблематики (и важность ее!) позволили мне даже сравнивать Этекса с Ламорисом, что само по себе вряд ли допустимо, ибо творчески это фигуры полярные. Но общие мысли, даже самые верные, как известно, в искусстве только тогда выходят за пределы банальности, когда они находят художественно убедительное авторское решение. Те градации между юмором, сатирой и лирикой, о которых я говорил, в фильме Этекса легко проследить не только в сюжете, а прежде всего в использовании комедийных средств. Этекс всюду остается комиком, но в одном случае — это мягкий, незлобивый юмор (идущий от «Воздыхателя»), в другом — пронизанная элегическими мотивами лирика, в третьем — хлесткая сатира. Сложное переплетение разных стилистических пластов в фильме, усугубленное и необычной композиционной структурой и намеренной авторской стилизацией первой части под немой кинематограф,— все это производит впечатление дерзкого вызова, брошенного Этексом зрителю. Смотреть фильм (и не потерять ничего из заложенных в нем наблюдений и мыслей) весьма нелегко, отличить глубоко запрятанную иронию от умело сделанной пародии непросто.

Я приведу лишь несколько примеров, свидетельствующих о том, как меняется характер применяемых Этексом средств в зависимости от стоящей перед ним задачи. Часть первая, показывающая отца Йойо, проводящего дни в одиночестве и скуке, полна юмористических подробностей, подчеркивающих бессмысленность и нелепость происходящего. Герой Этекса в роскошной ванной, находящейся в живописном гроте, он проверяет температуру воды, взбивает пену, наливает благовонные масла. В следующее







«Йойо»

мгновение выясняется, что ванна предназначена для любимой собачки героя. Так же неожиданна и нелепа сцена прогулки с собачкой. Этекс, сопровождаемый слугами, выходит из замка, садится в автомобиль, ему подводят собачку, но он не берет ее к себе, а держит за поводок. Машина трогается, собачка бежит на поводке вслед за ней: благородное животное получает необходимый ему моцион, а хозяин сохраняет положение величия. На ночь герой Этекса любит чтение: он надевает очки, вызывает слугу, и тот читает ему.

Юмор Этекса заключен не только в неожиданных поворотах событий и своеобразных «открытиях» (например, негр-слуга в парике, держащий в вытянутой руке огромный канделябр со свечами, отходит от своего места, и мы обнаруживаем, что он стоял возле необычного бра, сделанного в виде руки с канделябром; техника таких «открытий» близка тому, что делал Чаплин, скажем, в знаменитой сцене в начале «Огней большого города», где мы внезапно обнаруживаем спящего Чарли на коленях статуи Процветания), но и в ироническом использовании звука. Двери комнат, расположенных в замке нескончаемой анфиладой, ужасающе скрипят, и торжественный проход хозяина замка всякий раз сопровождается звуковым аккомпанементом, как бы контрастирующим с его напыщенным видом.

Интересно отметить, что те же двери не скрипят, когда их открывает маленький Йойо, с которым связана в фильме лирическая тема. Замок, показанный иронически, пока он ассоциируется с личностью его владельца, вдруг приобретает другой облик: загадочный и прекрасный. Лирическая тема в фильме отличается тем, что Этекс вкрапливает ее в самые неожиданные места: то в момент воспоминаний, внезапно нахлынувших, то в виде детали, возвращающей персонажа в мир обычных человеческих чувств (такова детская игрушка — мячик на резинке,— к которой питает слабость отец Йойо), то в форме нескольких тактов музыки — нежного, чуть грустного лейтмотива фильма.

Лирическая тема фильма отнюдь не лишена юмора, только он добрый, исполненный элегии. Когда герой Этекса грустит о любимой женщине, рассматривает ее фотографию, в фильме идет титр «Где она теперь?», заключенный в рамку из виньеток: это смешно.

Даже нашедший счастье в бродячей жизни циркового клоуна герой Этекса попадает в смешные ситуации (например, когда он оказывается сбитым с крыши фургона низко растущим над дорогой деревом), однако это вызывает иную, чем начало фильма, реакцию зрителя.

Мы улыбаемся, смеемся, а иногда и хохочем над трюками Этекса, но вместе с тем не забываем (потому что нам не дает об этом забыть автор), с чем они связаны, откуда берут начало.

Смешное положение, в которое попал герой, пробираясь по крыше фургона, чтобы перекинуться ласковым словом с любимой женой, не может быть сравнено, например, с подобной же сценой из финала фильма, решенного остросатирически. Там, во время появления в замке слона, публика бросается в разные стороны, и многие из присутствующих оказываются в нелепом положении. Молодой человек, который до этого проявлял немалую смелость в стремлении завладеть случайно рассыпавшейся жемчужной нитью одной из присутствующих на приеме патронесс,— с появлением слона теряет всю свою храбрость и в мгновение ока оказывается висящим на дорогой люстре. Он забивается в громадный фонарь светильника, а Этекс дополняет картину своим авторским комментарием — дает в одном кадре с попавшим в стеклянную клетку человеком рыбу, плавающую в большом аквариуме. Сопоставление оказывается беспощадным: жалкий, скрючившийся в страхе человек становится похожим на сидящую в клетке обезьяну.

Приведенный пример показывает, что в тех случаях, где целью Этекса становится сатира, он не стесняется в средствах, забывая о присущей ему обычно сдержанности в выражениях (кинематографических, разумеется). Обычно Этекс в своих трюках строго придерживается натуральности обстоятельств, в которых происходит смешное действие. Он высекает искру юмора из темпа соотнесения деталей и обстоятельств дела, из хода «открытия» неожиданного в обыденном. В финале Этекс изменяет своему правилу, отступает от растворенности трюка в обыденных обстоятельствах повседневной жизни. Фонарь, в который попадает неудачливый искатель жемчуга, плывет вдруг вверх, к потолку, чтобы где-то на уровне антресолей оказаться поблизости от аквариума и чтобы мысль автора могла воплотиться в кадре-сопоставлении.

Этекс, рассуждая о структуре современного кинотрюка (см. «Искусство кино» № 3 за этот год), считает, что трюк должен состоять из трех частей: экспозиции, развития и разрешения. В этом случае, по мнению Этекса, все возможности, заложенные в трюке, окажутся раскрытыми. В «Йойо», надо сказать, немало мест, которые являются отступлением от теоретических выкладок Этекса: даже по сравнению с «Вздыхателем» тут можно найти ряд промахов в трюковой технике. Иногда Этекс бросает начатый трюк на полдороге, хотя решение (или, говоря его термином, разрешение) его лежит, что называется, на поверхности. Например, Йойо по рассеянности путает предметы местами и ставит кофейник на стол, а чашку на плиту. Затем он наливает из холодного кофейника кофе в горячую чашку: тут герой, заметив происшедшее, останавливается, хотя трюк оказывается лишенным своей третьей, разрешающей части.

Вместе с тем эта часть подсказана самими обстоятельствами: холодный кофе в горячей чашке это почти то же самое, что горячий кофе в холодной чашке, поэтому Йойо мог бы продолжить свой завтрак и ничего не заметить, это было бы естественным завершением трюка. Этекс, конечно, видел такую возможность продолжения трюка, но не использовал ее. Так же как он сознательно не использовал многие эффектные возможности, заключенные в других местах его картины.

Поборники чистоты жанра комической, возможно, сделают из этого обстоятельства повод для серьезного упрека Этексу; я бы не стал этого делать.

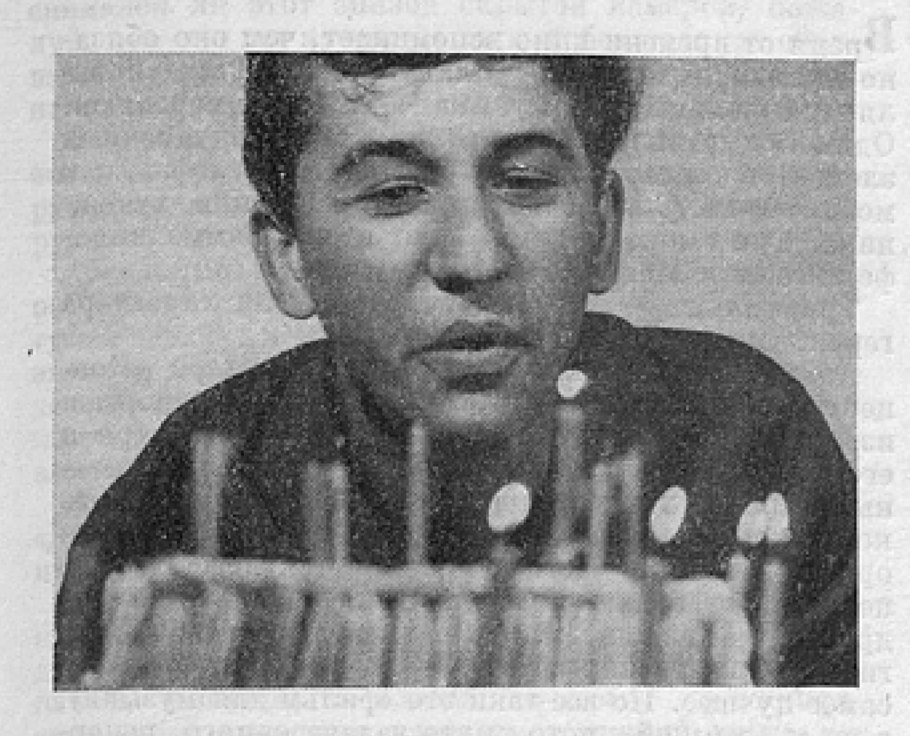
Художник, ставящий важные вопросы жизни и творчества, всегда предпочтительнее комика, демонстрирующего свою изобретательность и фантазию.

Этим я не хочу умалить наличие ярких находок и неистощимой выдумки в последнем фильме Пьера Этекса. Я просто хочу обратить внимание на то, что Этекс в этой ленте ближе, чем раньше, подошел к насущным проблемам жизни.

Ан. Вартанов

«СЛЕЗА НА ЛИЦЕ»

(Югославия)



Много это или мало — слеза на лице ребенка?

Для фашиствующего писаки это «мелкая тема». Девятнадцатый век. Абстракция. Такая же, скажем, как понятие гуманизм.

Для Человека это начало начал. Способность сопереживания. Залог целостного ощущения мира.

Балкарский поэт Кайсын Кулиев сказал:

«Растет ребенок, плача» — есть пословица.
Но если плач ребенка слышу вдруг,
Так больно сердцу моему становится,
Как будто горы в трауре вокруг.
Я помню, как детей страда военная
Гнала в крови, средь выжженных путей.
Мне кажется: рыдает вся вселенная,
Когда я слышу плачущих детей.

(Перевод С. Липкина)

Югославский документальный фильм «Слеза на лице» заставил нас понять, как бывает страшна слеза на лице ребенка...

Сначала мы видим его смеющимся.

Он беззаботен, как само Незнание.

Беззаботны и эти взрослые туристы, под звуки чуть сентиментального немецкого шлягера заполняющие улицы Парижа, Рима...

Лишь иногда волнующее прошлое всколыхнет память. Инвалид войны. Награжденные ветераны...

Но что это? Знакомая свастика, знакомые рубашки с галстуками, знакомая поза и знакомые жесты оратора — на трибуне новый фюрер, пусть маленький, но такой же неистовый... Лица — тупые, жестокие, но несколько пока неуверенно чувствующие себя перед камерой...

Союзы землячеств. Сборища награжденных. Это еще мелкая сошка. За ними — покрупнее. Эти чувствуют себя основательнее. Ордена, кресты множатся, растут... Вот и генералы... Это, кажется, Шпейдель? Хойзингер? Да, они быстро спускаются по лестнице, третьего не успеваешь разглядеть.

Но почему так спокоен, бесстрастен текст?

Он просто регистрирует: антисемитские лозунги, реваншистские призывы...

Маневры бундесвера сопровождаются как бы успокаивающими фразами: нет, нет, все это — уже другая Германия, ФРГ ничего общего не имеет с той, фашистской, как бундесвер непохож на вчерашний вермахт...

Иронию понимаешь не сразу, но тут же изображение «опровергает текст»: ракеты «всего лишь» радиуса 30 километров... Это «всего лишь» еще отзовется потом...

Пока же слова о «более гуманных» методах ведения боя приходятся на...

...страшный удар саперной лопаткой по затылочной части солдата. Солдат рухнул.

И в эту долю секунды рухнула «игра» режиссера и оператора.

Жестокая правда повела свой прямой и жестокий рассказ.

Он начался с громкой музыки шлягера-лейтмотива.

Кружится пластинка.

Юная пара открывает для себя мир — в миллиардный раз заново — такой же юный и чистый, как эта русая девушка, стыдливо и смущенно потупившаяся, хохочущая на куда-то несущейся карусели...

Мать заплетает дочке тонкую косичку.

Но тут заедает игла, и пока она фальшиво скрежещет на одном месте, стремительный стык монтажа перебрасывает нас... к горам женских волос в Освенциме.

Первая ассоциация мгновенна, как укол. Но этот толчок в сердце заставляет зрителя вздрогнуть, хотя уже снова кружится пластинка. Будто внезапно сверкнула молния, и ты сжался в ожидании громового залпа. Будто услышал свист бомбы и ждешь взрыва, считая про себя: раз, два, три... ну же, ну, пять, шесть... скорей бы!

А бомба рвется еще и еще...

Снова завертелась пластинка.

Изображение материнских рук, раздевающих ребенка перед сном, уступило место...

...голым, еще живым скелетам Майданека...

Снова звучит мелодия, нежно и томно.

Но глаза девушки задернуты пеленой какого-то тяжелого предчувствия.

Вертится пластинка, назойливо повторяя фразы-вздохи, и от грустно-тревожного взгляда девушки — новый скрежет иглы на холостом провороте — трупы расстрелянных сталкивают в ров...

Палец поправил иглу — шлягер звучит высоко, чисто, почти патетически... Да нет же, все это было когда-то, очень, очень далеко. Движение пластинки как бы убыстряется, как бы хочет уйти от неприятных воспоминаний, перекричать их...

Но нет! Никуда не скрыться. Свободный монтаж лихорадочно чередует объятия юной пары с воем падающих бомб, ветром, раскачивающим повешенных...

Губы влюбленных никак не могут соединиться...

А стены домов рушатся... Ковентри? Сталинград?

А ребенок уже плачет, слеза блестит на его лице...

И это новый поворот напряженного лирического сюжета, это первый испуг перед сумасшествием мира, это предчувствие — бомбы из вчерашней хроники со зловещим нарастающим свистом нависли над нами, уже над нами...

Как долго длится это объятие влюбленных. И каким оно может оказаться коротким...

Скрепер гребет гору трупов...

Где-то в Азии стреляют в связанных партизан. Они стоят на коленях, руки — за спиной, глаза завязаны. Справа из-за кадра — стволы винтовок. Пламя и тупой звук — головы дергаются. Тела сползают на землю.

Ах, как звучит мелодия! Ах, как несется девушка на карусели. Блестят зубы, развеваются волосы...

Жизнь есть жизнь.

Старики дремлют на солнышке,

дети едят крем большими ложками,

птицы заполнили весь экран — все небо в быстрых, красивых птицах...

Улыбается счастье. Улыбается надежда мира.

И дети в полосатых пижамах спят в обнимку под титром «конец».

Но они кажутся мертвыми...

А пижамы — арестантскими куртками...

Ах, как страстно, исступленно поет пластинка свою вечную песенку жажды жизни...

Десять минут длится фильм.

Десять минут. Одна часть.

А сколько прошло перед нами судеб, какой глубокий смысл таится в этой мужественной, кровоточаще человеческой ленте.

Я дважды смотрел «Слезу на лице». И оба раза забывал, что надо запомнить детали, монтажные ходы, «шапку» фильма.

Мастерство югославских кинематографистов незаметно. Фильм заставляет забыть обо всем, кроме того, что ты видишь на экране и слышишь с экрана.

Но это великое мастерство.

Прием звуковой дисгармонии, совпадающей с мгновенным монтажным перебоем сегодняшних кадров, хроникой фашистских ужасов, убийств, садизма, развязанных звериных инстинктов,— этой дисгармонией мира,— прием смелый, точный, великолепно выполненный.

Контраст текста и изображения в первой трети фильма подготовил иной контраст — зрительный и музыкальный—в остальных двух третях.

Мастерство Степана Заниновича проявилось и в том, что чередование контрастных кадров у него ни разу не предугадывается. Это не арифметический монтаж, а, если можно так выразиться, геометрический.

Ритм все время нарастает. Вместе с нарастанием тревоги как бы отчетливее и трезвее проявляется негатив человеческой памяти.

Это беспощадная лента.

Она складывается в удивительную симфонию, предельно лаконичную, емкую, рассчитанную на резкое и мгновенное соучастие современника.

Фильм краток. В этом сказалось и понимание психологии восприятия подобного материала и простой человеческий такт.

Я бы сказал, что «Слеза на лице» — сильный и наглядный урок истинно современного кинодокументализма.

И современного гуманизма. Доступного лишь подлинному гражданину и подлинному художнику.

Владимир Огнев

ХАРАКТЕР МУЗЫКИ

Время от времени кино вспоминает, чем оно обязано музыке, и пытается уплатить долг. Тогда появляются фильмы, где музыка — главный персонаж. Один из равноправных или даже подчиненных элементов кинозрелища вдруг получает бенефис, как может быть фильм-бенефис оператора или художника. Три таких фильма было в программе кинофестиваля в Москве.

Три фильма — три способа раскрытия характера героя, но герой один — музыка.

Австралийская картина Роберта Паркера «Концерт для оркестра» — это прежде всего репортаж из жизни Сиднейского симфонического оркестра и его дирижера Дина Диксона, а уж потом музыкальный фильм. Замечательное сочинение венгерского композитора Белы Бартока, его Концерт для оркестра в пяти частях, исполняется в фильме не целиком, отобраны определенные фрагменты, и при другом зрительном ряде фрагменты были бы другие; с точки зрения любителя Бартока, отобрано не самое лучшее. Но все-таки это «фильм для музыки», а не «с музыкой», потому что задача самого репортажа в данном случае — сделать понятной и близкой эту музыку, приобщить к ней кинозрителя путем приобщения к жизни, труду и заботам музыкантов.

В наше время престиж симфонических концертов необычайно возрос. Приходят не только знатоки и любители. Приходят также, «чтобы свою образованность показать», приходят из любопытства, приходят с искренним желанием войти в новый и пока еще загадочный мир. «Концерт для оркестра» показывает этой новой публике, как «делается» музыка. Дин Диксон рассказывает, с какими чувствами он готовится к каждому выступлению. Затем начинается музыка. Она звучит в обстановке концертного зала, переполненного публикой; она продолжает звучать в следующих кадрах, показывающих репетицию. Но в конце репетиции она прерывается, и дирижер делает замечания музыкантам. С этими замечаниями (и в сопровождении этой музыки) артисты оркестра расходятся по домам. Мы видим, что они заняты обычными делами, такими же, как любой зритель фильма, просто у них одной заботой больше: музыка — это их работа, но эту работу нельзя оставить в конторе до завтра, эту работу всегда уносишь с собой... Желание авторов фильма показать, что музыканты такие же люди, как все, и что они делают серьезное и трудное дело, не кажется таким уж наивным, если вспомнить, на кого рассчитан этот австралийский фильм. Его цель — просвещение. Поэтому лучшим эпизодом картины с музыкой Бартока оказывается тот, в котором этой музыки нет: эпизод Дина Диксона с детьми.

Диксон собирает в репетиционном зале очень маленьких детей (от трех лет), рассаживает перед ними свой оркестр и знакомит с каждым инструментом. «А вот это тромбон»: тромбонист встает и играет несколько тактов. «А вот это арфа, вы ее уже знаете». Когда церемония представления окончена, Диксон предлагает детям: «Пусть каждый возьмет свой стульчик и перейдет к тому инструменту, который ему больше всего понравился». С этого мо-

мента детям разрешается все: колотить в литавры, дергать струны арфы, дуть в трубы. Музыканты сажают их на колени и помогают «пробовать музыку на ощупь», как называет это Диксон. Неизвестно, снимался ли этот эпизод скрытой камерой, пожалуй, она тут не нужна — дети и без того не обращают внимания ни на что, кроме потрясающей игры, которую им предложили.

В финале снова звучит музыка Бартока. Теперь это уже знакомая зрителю музыка: музыка, которую «сделали» у него на глазах и дали потрогать руками.

Абсолютно непохожий на «Концерт для оркестра» финский фильм «Каменотес» фактически решает ту же задачу: показать, откуда берется музыка. На этот раз джазовая. Фильм разъясняет (без сопроводительного текста), что она берется из реальных жизненных впечатлений, «остраненных» индивидуальностями музыкантов-импровизаторов.

В титрах указано, что в фильме снимался некий «ДДТ-джаз», очевидно, хорошо знакомый финской публике.

Семеро молодых людей, одинаково одетых, в одинаковых шляпах, фантастически похожих друг на друга и фантастически непохожих на остальных людей, живущих в городе, проходят по улицам, синхронно провожая глазами уходящий ввысь небоскреб и уходящую вдаль девушку... Они идут, как заводные автоматы, как заброшенные с другой планеты роботы; идут под клавесинную музыку Баха, поскольку считается, что Бах — лучшее введение в современный «прохладный» джаз, а все эти кадры и есть введение зрителя (не столько «гротескное», сколько юмористическое) в эмоциональный мир джаза. Останавливаются, привлеченные скрежетом вгрызающегося в асфальт бура; рабочий-бурильщик смотрит на них, они — на него. Потом они спускаются в подвал — что-то вроде котельной: кирпичные своды, какие-то трубы и вентили. Там уже сидит обычного вида парень и играет; они тоже приобретают обыкновенный вид и начинают играть.

Идет обычная репетиция.

Под эту музыку камера выходит из подвала и снова отправляется в путешествие по городу. Соответственно характеру музыки объектив останавливается то на «барочной» пузатой лепнине старого доходного дома, то на голых вертикалях современного стандартного здания из стекла и бетона. Темп музыки убыстряется, ритм становится все более гипнотическим: камера вталкивает нас в хаос уличного движения. Тут внезапно понимаешь, что все глубокомыслие авторов фильма исчерпывается популярной идеей насчет «нашего стремительного века»: мол, современное искусство отражает динамику бешеных скоростей. И только-то? Но так все это остроумно снято и такая, в самом деле, симпатичная музыка, что все эти простодушные ассоциации не раздражают. Динамика так динамика.

Тем более что в разгар этой «динамики» начинается отличный эпизод с полицейским-регулировщиком. «Ход» опять же самый банальный: он регулирует движение своим жезлом, как будто дирижирует оглушающей нас музыкой. Но спасает исполнитель (кто бы он ни был — актер или «подсмотренный» полицейский): на его лице, в его фигуре и в руках — истинное вдохновение импровизатора в том состоянии творческого подъема, которое и делает джаз джазом... Все-таки кино — это действительно «иллюзион»: оно так много может, что кажется, будто оно столько же и понимает.

Окончательно примиряет с этим фильмом «кода»: то место, которое в коллективной джазовой импровизации занимает соло ударника, отдано здесь тому самому рабочему с электробуром. В нужный момент музыканты «ДДТ-джаза» (камера к этому времени уже вернулась в подвал) поднимают головы и, прекратив свое музицирование, прислушиваются к этой сверлящей ноте, доносящейся с улицы. Они выскакивают из подвала и слушают «вариацию электробура». После чего возвращаются к своим инструментам. Финал. Была исполнена (хорошо), истолкована (примитивно) и «раскадрована» (забавно) одна джазовая пьеса.

Третий фильм сделан в Англии с помощью «Совэкспортфильма» (при участии оператора ЦСДФ Ю. Буслаева) и называется «1812 год». Знаменитая увертюра Чайковского звучит в записи советского оркестра под управлением покойного Н. С. Голованова, и под эту музыку нарядная английская дама медленно (снято рапидом) встает с кресла в нарядной английской гостиной, выходит в сад, уходит в лес, и перед ее внутренним взором предстают видения, навеянные как самой музыкой, так и ее содержанием, то есть воспоминаниями об эпопее 1812 года, мыслями о страданиях людей среди военных пожарищ (здесь включены даже кадры кинохроники первой и второй мировых войн), переживаниями радости побед и горечи поражений. Фильм дает возможность прослушать произведение Чайковского с начала до конца.

Это интересная работа, сложная по многообразию использованных в ней способов съемки и особенно по обилию изобразительного материала. Пожар Москвы снят на макете Кремля и Василия Блаженного, русские и французы представлены игрушечными солдатиками, полководцы—куклами; героиня плачет настоящими слезами; картины природы — эмоционально окрашенные натурные съемки; другие кадры, тоже натурные, окрашены уже не только эмоционально, но и рукой художника; реалии XX века вторгаются черно-белыми документальными фрагментами... Но странное дело — в окружении цветной бутафории эти достоверные кадры тоже почему-то кажутся бутафорскими. В чем же дело?

Я думаю, что в слащавости «исходной эмоции» — в этой липовой леди с ее липовой чувствительностью, на которую проецируется все дальнейшее. Но и тут, как и в предыдущем фильме, нельзя отрицать, что автору удалось раскрыть характер музыки в полном соответствии со своими представлениями об этом характере. Ибо эта леди — типичная «героиня Чайковского», как его принято трактовать, в частности, в Англии: как композитора прежде всего сентиментального. Единственное, с чем не совпадает сюжет и зрительный ряд фильма — это с трактовкой дирижера Голованова. Нужно было взять другую запись. Голованов играет торжественную увертюру, как на параде, английский режиссер интерпретирует ее, как в гостиной. Есть и пафос, и суровость — но все на салонном уровне. О таких фильмах говорят: очень мило.

Итак, перед нами прошли два способа «экранизации» музыки: информационный и эмоциональный. Фильмы далеко не одинаковые по уровню мастерства. Но зато показавшие нам неограниченные возможности подобного рода фильмов.

А. Асаркан

НОВЫЕ РАБОТЫ БОЛГАРСКИХ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ

Из четырнадцати картин, находящихся в производстве на студии в Софии, одиннадцать рассказывают о современной Болгарии.

«Беспокойный дом» (сценарий Павла Вежинова, режиссер Яким Якимов), представлявший Болгарию на Первом балканском кинофестивале в Варне, — это первый фильм, выпущенный Студией художественных фильмов в Софии. В этом произведении рассматривается ряд морально-этических проблем современной действительности, связанных с семьей и школой. В фильме наряду с такими популярными в Болгарии актерами, как Иван Кондов и Эмилия Радева, снимались дебютанты Елена Райнова и Милен Пенев, а также ученики гимназий В. Вылков, Г. Гергишинов и Ст. Вылков.

Приближаются к завершению съемочные работы по фильму «Рыцари без брони» (сценарий Валерия Петрова, режиссер Борислав Шаралиев). Главные создатели этого фильма в прошлом году выпустили картину «Васка», которая завоевала на Международном фестивале в Лейпциге «Золотого голубя». А сейчас этот творческий коллектив решает более сложную и более крупную задачу — оригинальным способом запечатлеть нашу действительность. Основную роль в фильме исполняет мальчик Олег Ковачев, в других ролях Апостол Карамитев, Мария Русалиева, Цвятко Николов.

Молодой режиссер Васил Мирчев, постановщик короткометражного фильма «Ослик», с успехом прошедшего по экранам болгарских кинотеатров, работает над фильмом «Мужчины» по широко известному в Болгарии роману Георгия Маркова. Съемочная площадка в течение лета переместилась из Кырджали в Хасково, а затем в Софию, где доснимались последние метры. Сценарист Георгий Марков, оператор Тодор Стоянов и режиссер Васил Мирчев постарались выйти за рамки романа и показать широкую панораму современной жизни Болгарии. При этом небезынтересно отметить, что съемки осуществлены без единой декорации, все снято на натуре. Роли трех главных героев фильма исполняют Сава Хашимов, Любен Гуляшки и Добромир Манев. В главных женских ролях — Иоанна Попова, Надежда Ранджева и Румяна Карабелова.

Начались съемки нового фильма Бинки Желязковой «Привязанный шар» по сценарию Йордана Радичкова. Бинка Желязкова известна советским зрителям по фильму «Как молоды мы были», отмеченному на Втором Московском международном кинофестивале. Съемки происходят в районе старинного городка Елена.

Близится к завершению работа над фильмом «Царь и генерал» (сценарий Любена Станева, постановка Выло Радева). Это произведение посвящено генералу Владимиру Заимову;

Добромир Манев и Надежда Ранджева в фильме «Мужчины»



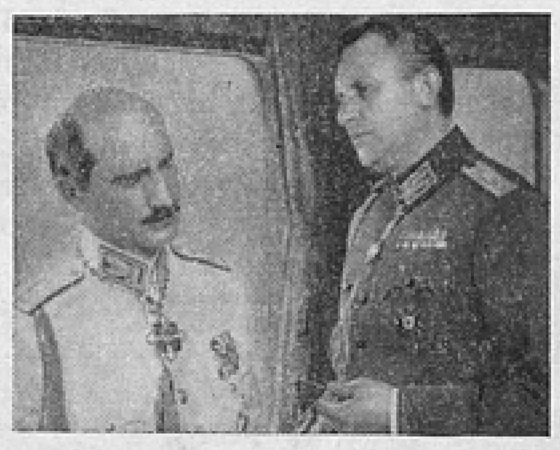




Евгений Урбанский и Петр Слабаков в фильме «Царь и генерал»



«Царь и генерал». Генерал Заимов — Петр Слабаков



Наум Шопов и Георгий Черкелов в фильме «Царь и генерал»

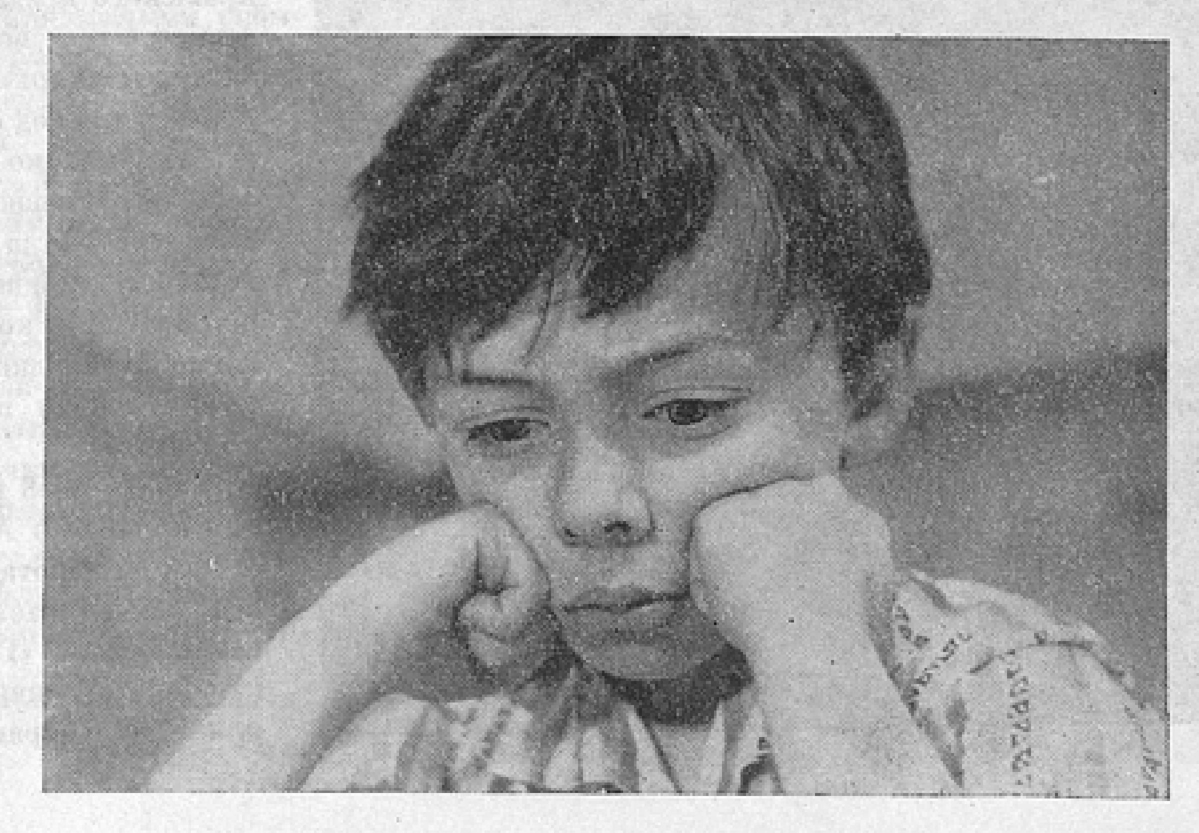
расстрелянному монархо-фашистской кликой в 1942 году. Между двумя бывшими друзьями по военной школе — царем Борисом Третьим и генералом Заимовым — постепенно назревает конфликт, который вспыхивает в полную силу в связи с требованием гитлеровцев направить на Восточный фронт болгарский корпус. Генерал Заимов, подлинный патриот своей родины, связывается с подпольщиками и передает ценные сведения для советской разведки. И хотя он погибает, но именно он остается истинным победителем в поединке с Борисом Третьим. Режиссер Выло Радев (он известен как оператор и постановщик «Похитителя персиков») трудится над созданием картины вместе с такими крупными актерами, как Петр Слабаков (генерал Заимов) и Наум Шопов (царь Борис), и советским актером Евгением Урбанским, играющим небольшую роль советского разведчика.

Начались съемки еще нескольких новых фильмов. Среди них: «Приглашенный не явился» (режиссерский дебют Владислава Икономова, сценарий Свободы Бычваровой); комедия Герчо Атанасова и Зако Хеския «Вакансия неожиданного» — о юношах и девушках, оканчивающих школу; намечена постановка совместного итало-болгарского фильма и ряда других картин.

ЧАВДАР ГЕШЕВ

София

Олег Ковачев в фильме «Рыцари без брони»



МИЛОШ ФИАЛА

О «Покушении» и фильме-драме

Беседа с Иржи Секвенсом

Разговор с Иржи Секвенсом состоялся во время происходившего в Москве чехословацко-советского симпозиума по вопросам кино. Поэтому я начал беседу с воспоминаний о его первой поездке в Москву.

—Это было в 1946 году,—рассказывал Секвенс.— Тогда в Москву поехали двадцать первых стипендиатов, люди разных профессий, окончившие высшие учебные заведения. В том году я окончил драматическое отделение консерватории в Праге. В Москве я попал в мастерскую С. А. Герасимова. Именно тогда я познакомился со многими из тех, кто сегодня являются ведущими работниками советского кино: режиссерами Бондарчуком, Егоровым, Самсоновым, Лиозновой, актерами Инной Макаровой, Мордюковой, Тихоновым и многими другими...

Вернувшись на родину, Иржи Секвенс работал в Пражском театре имени 5 мая. Вскоре он получил вторую стипендию, на этот раз в Париж. В 1948 году в Чехословакии начались февральские события, а вместе с ними и решающий бой за судьбу республики, когда буржуазия сделала последнюю попытку вырвать власть из рук рабочего класса и вернуть страну к старым порядкам. «Обстоятельства сложились так, что я должен был возвратиться в Прагу, и я решил это сделать немедленно»,— вспоминал Секвенс, с которым я несколько лет назад бродил в Париже по тем местам, где он когда-то жил. После возвращения в Прагу Секвенс отбыл воинскую повинность, а затем один сезон работал в театре известного режиссера Буриана.

Иржи Секвенс



Секвенс окончательно перешел работать в кино в 1949 году. Сначала был директором театра Чехословацкого кино, затем снял два короткометражных фильма, а в 1951 году состоялся его режиссерский дебют в художественном фильме «Дорога к счастью».

В 1953 году Секвенс поставил «Свинцовый хлеб» (по роману Бернашковой) — фильм о периоде Первой республики, о пролетарских детях, в которых, не задумываясь, стреляют жандармы во время стычки с молодежью в Радотине. В этом фильме впервые снималась Яна Брейхова. Режиссер нашел эту двенадцатилетнюю девочку в одной из школ пражского предместья. В 1955 году Секвенс ставит фильм «Гора ветров», который привлек внимание зрителей напряженным приключенческим сюжетом. А еще через год он снимает фильм «Непобежденные», где необычайно сильно и правдиво обрисовывает события, имевшие место в ночь с 14 на 15 марта 1939 года, когда началась оккупация Чехословакии гитлеровскими войсками. Фильм посвящен вооруженной стычке, в которую вступило воинское подразделение во Фридке-Мистке с нацистской армией. Этот фильм сделан по мотивам пьесы Милана Яриша «Присяга».

В 1957—1958 годах после поездки на чехословацком корабле в Азию вместе с оператором Миличем (с ним он работал над фильмом «Гора ветров») Секвенс заканчивает фильмы: «Брат океан» и три среднеметражных «Границы частей света» (о Суэцком канале), «Мужчины на палубе» (посвященный морякам) и «Страна в центре» (о Китае).

Тогда же, в 1958 году, Секвенс ставит фильм «Бегство из тени»—психологическую драму с очень острым политическим конфликтом. В этом фильме актер Франтишек Смолик создал очень удачный образ желчного, ненавидящего новую жизнь Чехословакии мещанина. Фильм «Бегство из тени» хорошо известен в Советском Союзе. Он был представлен на Первом международном кинофестивале в Москве и получил Золотой приз. Вскоре после этого Секвенс вместе со сценаристами Пиксой и Фаберой начал работу над «Покушением». После первых подготовительных работ ему пришлось оставить сценарий, чтобы возвратиться к нему только через пять лет. За этот период Секвенс поставил фильмы «Сколько слов нужно для любви» (сценарий был написал вместе с Яном Отченашеком), «Смерть на острове сахарного тростника» и «Девятое имя». Только в 1963 году Секвенс снова начинает работать над «Покушением» — фильмом, освещающим историческое событие 1942 года, когда в оккупированной Чехословакии наши парашютисты, прилетевшие из Англии, совершили покушение на Рейнгарда Гейдриха, одного из влиятельнейших деятелей гитлеровского «третьего рейха». В этот период появились новые возможности исследовать архивные материалы; работа над фильмом облегчалась еще и потому, что восторжествовал правильный взгляд на роль чехословацкой армии в Англии, которая боролась во время войны против фашистов. В конце прошлого года фильм «Покушение» был закончен, а в этом году он был показан на фестивале в Москве.

Я обратился к Иржи Секвенсу с двумя вопросами. Но прежде чем я предоставлю ему слово, мне хочется сказать, что он режиссер своеобразный, что лучше всего ему удаются фильмы, где он сталкивается с материалом, насыщенным напряженными событиями. Его привлекают характеры героические, и сам он мужественно может передать в фильме самые острые повороты в жизни. Секвенс всегда ищет материал политически острый и как режиссер никогда не стремится к внешним эффектам: язык его фильмов естествен, реалистичен; он никогда не использует внешние средства, а исходит из того, что все должно быть подчинено игре актера, человеческим судьбам. Он ищет такой язык в фильме, который был бы наполнен драматизмом и захватывал зрителя. И именно с этой точки зрения симптоматично, что наибольших результатов Секвенс достиг в двух фильмах, где герои — люди, борющиеся с фашизмом и жертвующие своей жизнью, где материал проникнут огромным пафосом этой борьбы. Это







«Покушение»

фильм «Непобежденные», само название которого говорит о непобедимости тех, кто в отважном бою с гитлеровской военной машиной пожертвовал своими жизнями, и, наконец, «Покушение».

О том, почему именно этот материал ему удается, он говорит, отвечая на вопросы, какой тип фильма ему наиболее близок и как он может охарактеризовать свою собственную поэтику.

«Как видно по некоторым моим фильмам, я главным образом проявляю интерес к фильму-драме. Мне кажется, что не только кино, но и всякое искусство должно быть эссенцией наиболее волнующих чувств, которые сопровождают жизнь человека и во многом определяют ее. Я думаю, что мечта каждого деятеля искусства, будь то писатель или кинорежиссер,— рассказать о своих взглядах, выраженных в произведении, как можно большему количеству людей. А это означает, что нужно создать такое произведение, чтобы зритель или читатель проник в это желание художника, чтобы оно захватило его, чтобы он признал это произведение. Мне не нравится деление искусства (встречающееся у некоторых критиков и кинематографистов) на две категории: «для зрителя» и «для знатоков». Это неправильно. Самые крупные произведения мировой литературы прошлого создавались для того, чтобы их поняло как можно больше людей — от «знатоков» до любого человека, которому доступно эмоциональное восприятие. Я восхищаюсь Хемингуэем, Грэхемом Грином и думаю, что в кино существуют очень близкие такому типу искусства произведения. Цель кино — в течение двух часов вызвать у зрителя сильное, волнующее драматическое переживание, в основе которого, конечно, лежит мысль. Ни в коем случае нельзя допускать, чтобы зритель хладнокровно анализировал то, что видит, чтобы он в процессе зрелища рассуждал, о том, что и как автор фильма хочет ему рассказать.

Фильмам, стремящимся во что бы то ни стало быть оригинальными, в последнее время отдавалось кое-какое предпочтение и у нас. Причем нужно сказать, что это модное стремление часто прикрывает пустоту содержания, безразличное, а иногда и циничное отношение к человеку. А я убежден, что именно сегодня, когда современные технические средства начинают влиять на эмоциональную жизнь человека своим механическим совершенством, искусство не имеет права подчиняться этим явлениям механической цивилизации, а, напротив, должно обнажать самые глубокие эмоциональные моменты и чувства в человеческой жизни. Поэтому значительная часть современных фильмов оставляет меня холодным. Важным вопросом, по-моему, является также анализ довольно противоречивых, а зачастую и негативных чувств и взглядов, которые свойственны человеку сегодняшнего мира. Ведь некоторые чувства таковы, что, по моему мнению, небезопасно обращать на них внимание только с точки зрения обоснования симпатий к этому процессу, а такая трактовка часто проскальзывает, конечно, не как единственный, но как симптоматичный взгляд у многих авторов и режиссеров.

Что же касается нас, то в чехословацкой кинематографии иногда случается и такое, что я образно назвал бы «искусственным оплодотворением». Многие стремятся быть «на мировом уровне», быть во что бы то ни стало «современными», снимать фильмы, не опираясь на наши национальные традиции, а ради того, чтобы быть отмеченными в международном масштабе. Мне лично ближе всего фильмы такого типа, как «Рокко и его братья» и «Путь в высшее общество», а не те, что скорее «притворяются» современными, стремятся быть «на уровне». Не говоря уже о том, что многие современные фильмы, вокруг которых сегодня ведется столько дискуссий, на самом деле являются предметом дискуссий только для кинематографистов и людей, связанных с кино, и в гораздо меньшей степени они становятся достоянием миллионов зрителей, которые иногда даже не могут вспомнить о замысле или о мысли данного фильма, так что у них не возникает ни желания, ни возможности этот материал воспринимать. По-моему, нельзя сваливать всю вину на зрителя, когда он не ходит на тот или иной фильм, потому что желание привлечь зрителя должно быть, как мне кажется, основным желанием создателей фильма.

Кроме того, кинематографисты — и в социалистическом государстве — не имеют права не принимать во внимание экономическую сторону кинопроизводства.

Затраты на производство фильмов занимают не малое место в сумме общественных расходов, и об этом тоже нужно думать. В последнее время случается так, что некоторые работники кино считают естественными убыточные затраты на кинопроизводство, как будто есть такой сейф, в который можно залезть когда угодно и взять деньги для того, чтобы только высказать какие-то свои собственные, мало кому интересные взгляды. А о том, чтобы иногда эти средства от кино вернуть в этот сейф, у нас считают неприличным говорить. В капиталистической киноэкономике такой принцип совершенно исключается. А в социалистической экономике, как это не удивительно, сегодня такое иногда случается. Это не значит, что нам не нужна кинематография, имеющая действительно экспериментальный характер, потому что без эксперимента нет пути вперед. Но при всем том следует всегда помнить, что и у нас производство фильмов должно приносить доход».

Затем мы перешли к вопросу, какие принципы легли в основу работы над «Покушением».

«Прежде всего нужно сказать, что с самого начала работы над фильмом — и тогда, пять лет назад, когда сценарий не был принят,—я считал, что сложные обстоятельства, приведшие к убийству Гейдриха и его трагическим последствиям, нельзя оценивать односторонне. Ведь о том, к чему приведет убийство, знали окружающие героев люди.

Мы понимали, что ни в 1942, ни в 1964 году нельзя рассматривать это покушение только с одной стороны: как не подлежащий сомнению положительный поступок, положительный и в его последствиях,— или, напротив, относиться к этому покушению так, будто его вообще не было. Поэтому мы уже в первом варианте сценария стремились раскрыть многие мотивы, которые привели к покушению и к жестокому террору нацистов, обрушившемуся на чешский народ после убийства. Доказательством того, что этот вопрос ставили не только последующие комментаторы этого события, но и сами участники покушения, является телеграмма, посланная рацией «Либуша» в Лондон за две недели до покушения, в которой говорилось о предполагаемых последствиях убийства, о том, что будет разбита сеть нелегальных организаций сопротивления, и высказывалось сомнение, будет ли благодаря убийству одного человека достигнута цель, ради которой совершалось покушение, то есть ускорение поражения фашизма.

Следовательно, практика показала, что индивидуальный террор, который марксисты всегда отрицали как форму политической борьбы, вопрос не только теоретический.

В своем фильме мы стремились поставить перед зрителем и этот вопрос. Мы дали фильму «Покушение» второе название — «Героическая баллада». Это означает, что мы признаем личный героизм и высокие моральные качества людей, осуществивших покушение на Гейдриха, и хотим поставить им заслуженный памятник. Но, с другой стороны, хотим показать, что их подвиг явился причиной гибели многих людей, не связанных с этим покушением. Поэтому в нашем фильме есть такая сцена: парашютисты слушают сообщение по радио об уничтожении деревни Лидице за помощь, якобы оказанную парашютистам, хотя те никогда там не были и даже не знали, где Лидице находится.

В заключение я хотел бы сказать, что каждое историческое событие такого типа всегда немного скрыто завесой тайны, которая, видимо, никогда не будет открыта до конца. Но почувствовать это событие как бы «на своей шкуре», подойти к нему как можно ближе — в этом задача художника, когда он стремится овладеть материалом. Вспомним, что со времени убийства Кеннеди прошло уже около двух лет, а объяснения этого события до сих пор противоречивы. Убийство же Гейдриха произошло в 1942 году, да к тому же на фронте тайной, диверсионной войны.

В первом варианте сценария мы стремились показать двойственное значение покушения; видимо, это и было причиной того, что возможность создания фильма на время была отодвинута. Но этот взгляд должен был наконец разрешиться в пользу фильма, и думаю, его примет зритель как стимул для размышлений».

Перевела с чешского И. ЧЕРНЯВСКАЯ

Фильмография

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ» и МОСКОВСКИЙ ТЕАТР «СОВРЕМЕННИК»

«Строится мост», 11 ч.

Авторы сценария: Н. Мельников, О. Ефремов; постановка О. Ефремова; сопостановщик и главный оператор Г. Егиазаров; главный художник Д. Виницкий; режиссер Л. Черток; звукооператор В. Киршенбаум; оператор П. Кузнецов.

В ролях: И. Васильев, Г. Волчек, Л. Гурченко, Д. Гиршфельд, О. Даль, В. Давыдов, Н. Дорошина, Е. Евстигнеев, О. Ефремов, В. Заманский, В. Земляникин, Л. Иванова, Н. Каташева, И. Кваша, Г. Коваленко, М. Козаков, Е. Козелькова, Ю. Комаров, Л. Крылова, Е. Котова, Т. Лаврова, И. Либготт, А. Москвина, Е. Миллиоти, С. Некрасов, В. Никулин, В. Павлов, В. Паулус, А. Покровская, Л. Постникова, В. Сергачев, Г. Соколова, О. Табаков, Л. Толмачева, В. Тульчинский, О. Фомичева, Г. Фролов, М. Чернобровцев, И. Шантырь, П. Щербаков.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДЕТСКИХ И ЮНОШЕСКИХ ФИЛЬМОВ имени М. ГОРЬКОГО

«Гиперболоид инженера Гарина» (по мотивам романа А. Толстого), 10 ч.

Авторы сценария: И. Маневич, А. Гинцбург; режиссер-постановщик А. Гинцбург; оператор А. Рыбин; художники: Е. Галей, М. Карякин; художник-декоратор А. Иващенко; композитор М. Вайнберг; звукооператор Д. Зотов; режиссер М. Бердичевский. Комбинированные съемки: оператор Л. Акимов; художник Ю. Миловский.

В ролях: Гарин — Е. Евстигнеев, Шельга — В. Сафонов, Роллинг — М. Астангов, Зоя Монроз — Н. Климова, Артур — В. Дружников, Хлынов — М. Кузнецов, Тарашкин — Ю. Саранцев, Манцев — Н. Бубнов, Четырехпалый — В. Чекмарев, Гастон — П. Шпрингфельд, капитан Янсен — Б. Оя, Ваня Гусев — Алеша Ушаков.

В эпизодах: В. Балашов, К. Карельских, А. Ромашин, В. Брылеев, С. Крылов, А. Карапетян, В. Гостынский.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ имени А. П. ДОВЖЕНКО

«Нет неизвестных солдат», 9 ч.

Автор сценария Е. Севела (по воспоминаниям генерал-полковника А. И. Родимцева в литературной записи П. Северова); режиссер-постановщик С. Цибульник; оператор Н. Кульчицкий; художник Н. Резник; композитор В. Филиппенко; режиссеры: В. Бузилевич, Н. Степанова; звукооператор А. Лупал. Комбинированные съемки: художники: В. Королев, В. Дубровский; операторы: Т. Чернышева, П. Король.

В ролях: Н. Рычагова, П. Иванов, Ю. Назаров, С. Данильченко, В. Мирошниченко, И. Лагидзе, А. Мовчан, Д. Милютенко, В. Халатов, А. Николаева.

В эпизодах: В. Алексеенко, В. Дорошенко, Г. Двойникова, В. Езепов, Н. Гринько, В. Гончаров, С. Карамаш, В. Полищук, В. Предаевич, А. Лукьянов, М. Криницына, Н. Антонова, Б. Брондуков, Н. Засеев, Г. Слипенко, В. Янпавлис.

КИНОСТУДИЯ «БЕЛАРУСЬФИЛЬМ»

«Город мастеров», 8 ч., цветной.

Автор сценария Н. Эрдман (по мотивам пьесы Т. Габбе); постановка В. Бычкова; операторы: М. Ардабьевский, А. Княжинский; художник-постановщик А. Боим; композитор О. Каравайчук; звукооператор С. Шухман; режиссеры: Н. Калинин, Ю. Филин; стихи С. Маршака, З. Гердта.

В ролях и эпизодах: Г. Лапето, М. Вертинская, Л. Лемке, С. Крамаров, А. Барановский, Вася Бычков, З. Гердт, Л. Каневский, И. Комаров, В. Козлов, О. Каравайчук, Р. Коновалов, В. Кремена, Р. Мирский, К. Мукасян, М. Орбакас, Г. Тейх, Е. Уварова, Р. Филиппов, Н. Харитонов, Ю. Харченко, И. Шестаков, П. Шпрингфельд, В. Шенников, С. Щукин, А. Юренев, И. Ясулович.

КИНОСТУДИЯ «АЗЕРБАЙДЖАНФИЛЬМ» имени Д. ДЖАБАРЛЫ

«Любовь и лимандры» (по мотивам оперетты С. Алескерова «Улдуз»), 8 ч.

Авторы сценария: А. Кулиев, Г. Наджафов, Ю. Фогельман; либретто С. Рахмана; автор песен З. Джабарзаде; режиссер - постановщик А. Кулиев; оператор Ю. Фогельман; художник-постановщик К. Наджаф-заде; режиссер Н. Шарифов; звукооператор Ш. Керимов.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Е. Алексеев; звукооператор дубляжа Р. Казарян.

Роли исполняют и дублируют: Улдуз — Т. Рустамова (дублирует З. Земнухова), Бахтияр — Х. Мурад (О. Голубицкий), Мамед — Л. Абдуллаев (Я. Беленький), Зулейха — Н. Зейналова (А. Заржицкая), Назиля — М. Агазаде (К. Хабарова), Гюлюмсаров — Б. Сафароглу (М. Глузский), Мовсум — Г. Багиров (Ю. Саранцев), Шубай — С. Асланов (В. Файнлейб), Етер — С. Садыхова (Ю. Бугаева), Кадыр — Б. Алиев (В. Ферапонтов), Алиш — А. Касимов (А. Алексеев), Тамам — Н. Бейбутова (В. Беляева), Байрам — М. Нуриев (В. Нещипленко).

КИНОСТУДИЯ «ТАЛЛИНФИЛЬМ»

«Яак и робот», 1 ч., цветной.

Автор сценария Э. Рауд; режиссер Х. Парс; художник Г. Щукин; оператор А. Лооман; кукловоды: Е. Леволь, А. Крастин; куклы и декорации изготовили: Г. Щукин, Т. Луттер, П. Кюннапуу, И. Тамре, Х. Мянник, Э. Кауп, В. Вальдин, И. Росси; композитор Я. Коха; звукооператор Г. Вахтель.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«За мной, канальи!», 9 ч., цветной.

Производство киностудии ДЕФА, ГДР.

Авторы сценария: Ральф Кирстен, Манфред Круг; оператор Ганс Хайнрих; композитор Андре Азриль; художники: Ганс Поппе, Иохен Келлер; режиссер Ральф Кирстен; хореограф Том Шиллинг.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

Роли исполняют: Моника Войтович, Фред Дюрен, Карола Браунбок, Хельга Геринг, Гельмут Брукхаузен, Герварт Гроссе, Норберт Христиан, Марианна Вюншер, Вальтер Лендрих, Хайнц Шольц, Гельмут Шрайбер, Гаральд Хальгард, Фриц, Дехо, Марион Ван де Камп, Эрик С. Кляйн, Манфред Круг.

Роли дублируют: Александр — М. Погоржельский, Ульрика — Н. Крачковская, барон фон Юббенау — В. Кенигсон, баронесса — Н. Никитина, бабушка — В. Енютина, слуга — Б. Баташев, король — В. Балашов, княгиня — Н. Гицерот, министр финансов — Я. Беленький, Кронненберг — Ю. Чекулаев, секретарь — В. Георгиу.

●

«Черный бархат» (по мотивам романа Ф. Унгера «Красное домино»), 8 ч.

Производство киностудии ДЕФА, ГДР.

Автор сценария Герхард Бенгш; режиссер Хайнц Тиль; оператор Хорст Брандт; художник Альфред Толле; композитор Хельмут Нир.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Заргарьян; звукооператор В. Дмитриев.

Роли исполняют и дублируют: Берг — Фред Дельмаре (дублирует Ю. Саранцев), Зибелка — Гюнтер Зимон (Ф. Яворский), фрау Зибелка — Криста Готтшалык (В. Караваева), Вера — Кристина Лассар (С. Холина), Волфарт — Эрих Гербердинг (К. Тыртов), Енсен — Рудольф Ульрих (К. Михайлов).

●

«Сегодня и в час моей смерти», 10 ч.

Производство киностудии ДЕФА, ГДР.

Автор сценария Эгон Гюнтер; режиссер Конрад Петцольд; оператор Зигфрид Хюнике; художники: Ганс Поппе, Иохен Келлер; композитор Гюнтер Хаук.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Володин; звукооператор дубляжа К. Амиров.

Роли исполняют: Инге Келлер, Ульрих Тайн, Ханнес Фишер, Бруно Карстенс, Герхард Рахольд, Хана Ансельм Пертен, Вольф Кайзер, Герд Элерс, Хорст Шульце.

Роли дублируют: Н. Никитина, В. Дружников, Я. Беленький, О. Мокшанцев, В. Балашов, Г. Юдин, В. Соловьев, Ф. Яворский, В. Ковальков, Ю. Саранцев, Г. Качин.

●

«Жаркий день гусыни Бальбинки», 1 ч., цветной.

Производство Студии рисованных фильмов в Бельска-Бяла, Польша.

Авторы сценария: Анна Хофманова, Лехослав Маршалек; композитор Адам Маркевич; мультипликаторы: Руфин Струзик, Барбара Терликевич, Эдмунд Кнопек.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

●

«Пепел и алмаз» (по мотивам повести Ежи Анджеевского), 10 ч.

Производство творческого коллектива «Кадр», Польша.

Авторы сценария Ежи Анджеевский, Анджей Вайда; режиссер Анджей Вайда; оператор Ежи Вуйчик; художник Роман Манн.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Сауц; звукооператор дубляжа С. Юрцев.

Роли исполняют и дублируют: Мачек Хелмицкий — Збигнев Цибульский (дублирует Ф. Яворский), Анджей — Адам Павликовский (А. Карапетян), Дреновский — Богумил Кобела (В. Грачев), Крыстина — Ева Кшижевска (Ю. Цоглин), Щука — Вацлав Застшежиньский (С. Курилов), Портье — Ян Чечерский (В. Баташев), Панёнжек — Станислав Мильский (А. Тарасов), Словка — Збигнев Скворроньский (И. Рыжов).

●

«Итальянец в Варшаве», 10 ч.

Производство творческого коллектива «Кадр», Польша.

Авторы сценария Яцек Вейрох; режиссер Станислав Ленартович; оператор Антони Нужинский; художник Ян Грандыл; композитор Войцех Килар.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Шепотинник; звукооператор дубляжа А. Беляев.

Роли исполняют и дублируют: Марыся — Эльжбета Чижевска (дублирует Н. Румянцева), Станислав, ее брат — Збигнев Цибульский (А. Кузнецов), Джузеппе — Антонио Чифарелло (А. Карапетян).

●

«Двери», 1 ч.

Производство студии малых форм Се-Ма-Фор в Лодзи, Польша.

Сценарий Збигнева Войцеховского; оператор Генрих Дейчик; режиссер Ежи Котовский; композитор Ежи Матушкевич.

Фильм дублирован на студии «Леннаучфильм». Режиссер дубляжа Б. Шрейбер; звукооператор дубляжа М. Волчкова.

●

«О маленькой Касе и большом волке», 1 ч., цветной.

Производство Студии рисованных фильмов в Бельска-Бяла, Польша.

Автор сценария и художник-постановщик Збигнев Ленгрен; оператор Здислав Познаньский; композитор Вальдемар Казанецкий; режиссер Владислав Нехребецкий.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

●

«Митика», 2 ч., цветной.

Производство киностудии «Бухарест», Румыния.

Автор сценария и художник-постановщик Нелль Кобар; режиссеры: Имл Херменяну, Нелль Кобар; оператор Кодрян Рад; композитор Джордже Григориу; мультипликаторы: Бадя, Мерлан, Антонеску, Бачиу, Штефанеску.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

●

«Рассказ о зайчиках», 1 ч., цветной.

Производство киностудии «Бухарест», Румыния.

Автор сценария Хорид Кэчулеску; режиссер Флорин Ангелеску; композитор Джордже Григориу; оператор Константин Искрулеску; мультипликаторы: Елена Искрулеску, Адриан Николау.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

●

«Два мушкетера», 9 ч.

Производство киностудии «Баррандов», Чехословакия.

Авторы сценария: Карел Земан, Павел Юрачек; режиссер Карел Земан; операторы: Вацлав Гунька, Богуслав Пикхарт; художник Зденек Розкопал; композитор Ян Новак. Комбинированные съемки: Радован Краткий, Арношт Купчик, Франтишек Крчмарж, Зденек Острчил, Иозеф Земан.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Е. Арабова; звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

Роли исполняют и дублируют: Петр — Петр Костка (дублирует А. Юшко), Матей — Мирослав Голуб (Е. Весник), Ленка — Эмилия Вашариова (М. Виноградова), Вероника — Валентина Тилова (О. Маркина), Варга — Карел Эффа (А. Карапетян), художник — Владимир Меншик (Ю. Саранцев), графиня — Эва Шенкова (Н. Зорская), граф — Эдуард Когодт (Б. Баташев).

●

«Боксер и смерть» (по рассказу Юзефа Хена), 10 ч.

Производство Студии художественных фильмов в Братиславе, Чехословакия.

Авторы сценария: Юзеф Хен, Тибор Вихта, Петер Солан; режиссер Петер Солан; оператор Тибор Биат; художник Антон Крайчович; композитор Вильям Буковый.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа В. Войтецкий; звукооператор дубляжа К. Амиров.

Роли исполняют и дублируют: Ян Коминек — Штефан Кветик (дублирует Н. Граббе), Вальтер Крафт — Манфред Круг (А. Полевой), Хельга — Валентина Тилова (З. Земнухова), Вензляк — Юзеф Кондрат (Б. Баташев), Вилли — Эдвин Мариан (В. Прохоров), Хольдер — Герхард Рахольд (В. Сез), доктор Глух — Индржих Нарента (К. Михайлов).

●

«Сказка доктора» (по сказке Карека Чапека), 2 ч., цветной.

Производство Студии короткометражных фильмов в Праге, Чехословакия.

Автор сценария и режиссер Эдуард Гофман; оператор Иван Масник; композитор Иржи Срнка; мультипликаторы: Хекрала, Можишова, Вокоун, Бартова, Штребель, Доубрава, Хамрлик, Водичкова и Чихарова.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

Сказку рассказывает Р. Плятт.

●

«Счастливо, Кекец!» (по мотивам рассказа Иосипа Вандота), 8 ч., цветной.

Производство «Вибафильм», Любляна.

Авторы сценария: Иван Рибич, Мирко Ференчак; режиссер Йоже Гале; оператор Иван Белец; художник Стане Подобникар; композитор Марьян Водопивец.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа В. Скворцов; звукооператор дубляжа С. Шумячев.

Роли исполняют и дублируют: Кекец — Велимир Гюрин (дублирует Сережа Никашин), Мойца — Бланка Флорянц (Люся Петрова), Рожле — Мартин Меле (Федя Янчин), Пехта — Ружа Бойц (Е. Лосакевич), отец — Берт Столар (Ю. Дедович), мать — Мария Горшич (Г. Теплинская).

●

«Не плачь, Петр», 8 ч.

Производство «Вибафильм», Югославия.

Автор сценария Иван Рибич; режиссер Франц Штиглиц; оператор Иван Маринчек; художник Мирко Липужич; композитор Алоиз Сребoтняк.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Э. Волк; звукооператор дубляжа Л. Канн.

Главные роли исполняют и дублируют: Дане — Лойзе Розман (дублирует Ю. Саранцев), Лавро — Берт Сотлар (К. Тыртов), Магда — Майда Потокар (А. Кончакова), Долфе — Златко Шугман (Б. Иванов), Петр — Богдан Любей (М. Корабельникова).

●

«Незаконнорожденные» (по новелле Прежиховеча Воранца), 9 ч.

Производство «Триглав-фильм», Югославия

Автор сценария Войко Дулетич; режиссер Игор Претнар; оператор Миле де Глерия; художник Мирко Липужич; композитор Боян Адамич.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Е. Арабова; звукооператор дубляжа В. Хлобынин.

Роли исполняют: Майда Потокар, Руди Космач, Владимир Скрбинишек, Сава Северова, Лойзе Розман, Стане Север.

Роли дублируют: В. Караваева, Г. Юдин, В. Соловьев, А. Тарасов, К. Козьмина, В. Балашов.

●

«Водоворот», 8 ч.

Производство «Боснафильм», Югославия.

«Отец» (по рассказу Милинка Алексича).

Автор сценария Хайрудин Крвавец; режиссеры: Хайрудин Крвавец, Гойко Шиповац; оператор Джордже Йолич; композитор Энрико Йосип.

Роли исполняют и дублируют: отец — Лойзе Потокар (дублирует К. Тыртов), офицер — Бранко Плеша (Ю. Чекулаев).

«Болото» (по рассказу Момчила Миланкова).

Авторы сценария: Момчило Миланков, Гойко Шиповац; режиссер Гойко Шиповац; оператор Бакир Танович; композитор Энрико Йосип.

Роли исполняют и дублируют: Владимир — Янез Врховец (дублирует Г. Юдин), Павле — Душан Яничиевич (Ю. Саранцев).

«Водоворот» (по рассказу Стевана Булайнича).

Авторы сценария: Хайрудин Крвавец, Младен Оляча; режиссер Хайрудин Крвавец; оператор Джордже Йолич; композитор Энрико Йосип.

Роли исполняют и дублируют: отец — Павле Вуйисич (дублирует Б. Кордунов), Младен — Душан Голумбовски (Р. Панков).

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Володин; звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

●

«Раз картошка, два картошка», 9 ч.

Совместное англо-американское производство «Бивалко Пикчерс компани».

Авторы сценария: Рафаел Хейс, Орвил Хемптон; режиссер Ларри Пирс; оператор Эндрю Ласло; композитор Джеральд Фрид; продюсер Сэм Вестон.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа И. Щипаков; звукооператор дубляжа В. Дмитриев.

Роли исполняют и дублируют: Джули Каллен Ричардс — Барбара Барри (дублирует Н. Меньшикова), Фрэнк Ричардс — Берни Гамильтон (А. Консовский), Эллен Мэри — Марти Мерика (Оля Малышева), Джо Каллен — Ричард Маллиген (А. Кузнецов), судья Пауолл — Гарри Беллавер (С. Курилов), Уильям Ричардс — Роберт Эрл Джонс (К. Николаев), Марта Ричардс — Винетта Кэролл (З. Занони).

●

«Актер» (по роману Дугласа Хейса), 9 ч.

Производство «Грейфилмс» и «Бритиш Лайон», Англия.

Автор сценария Питер Иелдэм; режиссер Алвин Раков; оператор Кен Ходжес, художник Джон Близард; композитор Билл Макгаффи; продюсер Джон Пеннингтон.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Водяницкая; звукооператор дубляжа Л. Канн.

Роли исполняют и дублируют: Чик — Кеннет Мор (дублирует В. Дружников), Рутерфорд — Сесил Паркер (С. Курилов), Томми Морис — Деннис Прайс (Ю. Чекулаев), Джуди — Билли Уайтлоу (С. Холина), Тео — Норман Россингтон (Ю. Саранцев), Фей — Анджела Дуглас (Н. Крачковская), Джулиан — Эдмунд Пэдом (Ф. Яворский), Праут — Фрэнк Финлей (М. Глузский), Джек — Ален Доби (Е. Шутов).

●

«Нападение», 8 ч.

Производство «Сапфир-фильм продусион», Голландия.

Автор сценария Л. де Ионг; режиссер Поль Рота; оператор Проспер Декеукелейре; художник Вим Беймур; композитор Эльзе Ван Эпен де Гроот; продюсер Рудольф Мейер.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Золотницкий; звукооператор дубляжа А. Беляев.

Главные роли исполняют и дублируют: Крамер — Роб де Фрис (дублирует А. Консовский), Баккер — Кеес Бруссе (В. Рождественский), Бультсма—Пит Ремер (В. Прохоров), Мисс—Йока Беретти (Л. Матвеенко), Грундманн — Ганс Кулеман (Н. Александрович).

●

«Ветер с юга», 8 ч.

Производство «Ибукота-фильм», Индонезия.

Автор сценария А. Сарджоно; режиссер Софья Вальди; музыкальное оформление Джека Леммерса.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Сауц; звукооператор дубляжа Д. Западенский.

Роли исполняют и дублируют: Келана — В. Д. Мохтар (дублирует В. Прохоров), Данилах — Ида Нурсанти (Н. Гребешкова), Пак Судра — Тан Ченг Бок (А. Кубацкий) Пак Гуна — Хасен Томик (В. Щелоков), Карта — Сукарно М. Ноор (В. Файнлейб), Карман — Хариади (С. Коренев).

●

«Цветок в пыли» (по одноименной новелле Пандита Мукрама Шарма), 1-я серия — 8 ч., 2-я серия — 8 ч.

Производство «Б. Р. филмз», Индия.

Автор сценария Пандит Мукрам Шарма; режиссер Йош Чопра; оператор Дхарам Чопра; художник Сант Сингх; композитор Н. Датта; продюсер Б. Р. Чопра.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Ю. Васильчиков; звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

Роли исполняют: Мала Синха, Раджендра Кумар Нанда, Манмохан Кришна, Лила Читнис, Амир Бану, Мохан Чхоти, Р. П. Капур, Сушил Кумар, мальчик Келли, мальчик Ниссар и другие.

Роли дублируют: Махеш — В. Прокофьев, Мина — И. Выходцева, Гангу, няня — В. Караваева, Малти— Н. Меньшикова, Абдул — Л. Свердлин, Джагдиш, защитник— В. Балашов, тетка Мины— М. Гаврилко, дядя Мины — Е. Шутов, Руп Чанд — А. Тарасов, Рай Сахеб — Л. Потемкин, Рошан — Миша Кисляров, Рамеш — Вова Рубинковский.

●

«Умберто Д.», 9 ч.

Производство «Риццоли-Де Сика-Амато», Италия.

Автор сценария Чезаре Дзаваттини; режиссер Витторио Де Сика; оператор Дж. Р. Альдо; художник Вирджилио Марки; композитор Алессандро Чиконьини.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Ю. Васильчиков; звукооператор дубляжа Д. Флянгольц.

Роли исполняют и дублируют: Умберто Д.— Карло Баттисти (дублирует В. Попов), служанка— Мария-Пич Казилио (И. Выходцева), хозяйка — Лина Дженнари (В. Караваева).

●

«В окрестностях Афин», 7 ч.

Производство «Новакфильм», Греция.

Авторы сценария: Н. Мацас, К. Асимокогулос; режиссер Н. Мацас; оператор И. Афанасиадис; композитор Г. Мицаки.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Золотницкий; звукооператор дубляжа А. Западенский.

Главные роли исполняют: О. Макрис, М. Калатзопулу, Л. Вурнас, Д. Янакопулу, А. Милонас, З. Фитуси.

Главные роли дублируют: И. Рыжов, Р. Панков, Н. Крачковская, Н. Фатеева, В. Ферапонтов, Л. Бабичкова.

●

«Четыре дня Неаполя», 11 ч.

Производство «Титанус-Метро-Голдвин-Майер», Италия.

Авторы сценария: Карло Бернари, Паскуале Феста Кампаниле, Массимо Франчоза, Нанни Лой, Васко Пратолини; режиссер Нанни Лой; художник Джанни Полидори; оператор Марчелло Гатти; музыка Карло Рустикелли.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа А. Алексеев; звукооператор дубляжа Н. Прилуцкий.

●

«Бумажный человек» (по новелле Луиса Спота «Банковый билет»), 10 ч.

Производство студии и лаборатории «Чурубуско», Мексика.

Сценарий и постановка Исмаэля Родригеса; оператор Габриэль Фигероа; композитор Рауль Лависта; художник Хесус Брачо.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Н. Юдкин; звукооператор дубляжа Г. Казарян.

В ролях: Игнасио Лопес Тарсо, Алида Вали, Сусана Кабрера, Алисия Дель Ляго, Гиермо Ореа, Карлос Монрой, Луис Агилар, Рита Маседо, Колумбо Домингес, Давид Сильва, Ноэ Мурайама.

Роли дублируют: В. Караваева, М. Гаврилко, А. Кубацкий, В. Панова, Н. Румянова, К. Тыртов, М. Кремнева, Г. Шпигель, В. Захарченко.

●

«Ткач чудес» (по пьесе Уго Аргеллеса), 10 ч.

Производство «Сахитарио-фильм», Мексика.

Автор сценария Хулио Александро; режиссер Франсиско Дель Вилляр; оператор Габриэль Фигероа; художник Мануэль Фонтанальс; композитор Карлос Хименес Мабарак.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Водяницкая; звукооператор дубляжа Н. Писарев.

Главные роли исполняют: Педро Армендарио, Колумба Домингес, Бегонья Паласиос, Серхио Бустаманте, Хосе Луис Хименес, Энрике Лусеро.

Роли дублируют: В. Кенигсон, В. Беляева, В. Ковальков, В. Радунская, В. Балашов, А. Панов.

●

«Скованные одной цепью», 10 ч.

Производство «Юнайтед артистс», США.

Авторы сценария: Натан Дуглас, Гарольд Джекоб Смит; режиссер и продюсер Стенли Креймер; оператор Сэм Ливитт; художник Фернандо Каррере; композитор Эрнест Гоулд; музыка песни Уильяма Хэнди; слова песни Криса Смита.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Э. Волк; звукооператор дубляжа С. Юрцев.

Роли исполняют и дублируют: Джексон — Тони Кертис (дублирует Г. Абрикосов), Ной Каллен — Сидней Пуатье (В. Дружников), женщина — Кара Уилльямс (Н. Меньшикова), шериф Мюллер — Теодор Байкел (А. Алексеев), капитан Гиббонс — Чарльз Макгро (М. Глузский), Большой Сэм — Лон Ченей (А. Ханов), Солли — Кинг Донован (В. Сез), мальчик—Кевин Кафлин (Юра Волков).

●

«Чужой в городе», 9 ч.

Производство киностудии «Ачар», Турция.

Автор сценария Ведлт Тюркели; режиссер Халит Рефиг; операторы: Четин Гюртон, Менгю Егин; продюсер Нусред Икбаль.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Андриевский; звукооператор дубляжа Л. Канн.

Роли исполняют: Гексель Арсой, Нилюфер Айдан, Реха Юрдакул, Орхан Чубукчи, Ерол Таш, Али Шен, Иджляль Генч, Атеш Текин, Нусрет Узкая, Тялат Гёзбак, Хасан Джейлян.

Роли дублируют: Ю. Чекулаев, Ф. Яворский, М. Гаврилко, А. Кончакова, М. Виноградова, В. Файнлейб, М. Глузский, Ю. Леонидов, К. Тыртов, Н. Граббе.

●

«Расскажите это ей», 9 ч.

Производство «Суомен Фильмитеоллисуус», Финляндия.

Авторы сценария: Лаури Яухиайнен, Олави Кари; режиссер Оке Линдман; оператор Олави Туоми; художник Рейно Хелкесало; композитор Эркки Мелакоски.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа И. Щипанов; звукооператор дубляжа Н. Писарев.

Роли исполняют: Мауно Куусисто — Хелена Лехтеля, Матти Хювёнен— Сийри Ангеркоски.

Роли дублируют: Ф. Яворский, Н. Крачковская, Н. Граббе, А. Фуксина.

●

«На край света» (по роману Эллио Витториони), 8 ч.

Совместное производство «Фильм Каравель Сне Гомон» (Франция); «Ультра-фильм», «Ромор-фильм» (Италия).

Авторы сценария: Фабио Карпи, Нело Ризи, Ромо Форлани, Франсуа Вилье; режиссер Франсуа Вилье; оператор Поль Сулиньек; художник Франсуа де Ламот; композитор Жорж Делерю.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Андриевский; звукооператор дубляжа Л. Канн.

Роли исполняют и дублируют: Пьер— Пьер Монди (дублирует А. Игнатьев), Пьетро — Мариетто (М. Корабельникова), вдова — Диди Перего (И. Карташева).

●

«Спор», 7 ч.

Производство «Тяхтеля-фильм», Финляндия.

Автор сценария и режиссер Ярнс Хийлоскорпи; оператор Раймо Лехто; композитор Йорма Панула.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Шепотинник; звукооператор дубляжа А. Западенский.

Роли исполняют и дублируют: доктор Каарло Аррас — Юрьо Техтеля (дублирует В. Подвиг), Элизабет, его жена — Анита Солберг (И. Выходцева), доктор Ниило Лейно — Рауно Котонен (В. Земляникин), Нита, его жена — Пирко Полтомяки (Д. Столярская), доктор Петтери Холма — Холге Херала (О. Мокшанцев), Вера Берг — Ритва Веноя (Н. Крачковская), Конрад Ларссон, главный врач — Арво Лехесмаа (В. Балашов).

●

«В мире животных», 8 ч.

Совместное производство «Теле-Ашетт» и «Ансинекс», Франция.

Режиссер Фредерик Россиф; главный оператор Жорж Барси; операторы: Раймон Пикон Борель, Марк Шапьон, Бернар Нуазетт; композитор Морис Жарр; продюсер Николь Стефан.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

Текст читают: В. Енютина, И. Карташева, В. Ларионов, А. Консовский.

●

«Прекрасная жизнь», 10 ч.

Производство «Фильм Дю Сантор», Франция.

Авторы сценария: Морис Понс, Робер Энрико; режиссер Робер Энрико; оператор Жан Боффети; композитор Анри Ланое; художник Франсуа Де Ламот.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа А. Фролов; звукооператор дубляжа Н. Калениченко.

Роли исполняют и дублируют: Фредерик — Фредерик де Паскаль (дублирует О. Голубицкий), Сильви — Жозе Стейнер (С. Холина).

●

«В компании Макса Линдера», 9 ч.

Производство «Фильм Макс Линдер», Франция.

Автор вступительного слова Рене Клер; композитор Церар Кальви.

Фильм сделала Мод Линдер. В картину вошли три фильма — «Будь моей женой», «Семь лет несчастья», «Три мушкетера».

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

Роли исполняют: Мари — Альта Аллан, тетка — Керолайн Рэнкин, 1-ый претендент — Линкольн Стедмен, дочь начальника станции — Тельма Перси, лакей—Ральф Маккаллоу, горничная — Бетти Петерсон, повар — Гарри Мани, 2-ой претендент — Ф. Крейн, контролер — Ченс Уорд, начальник станции — Хью Саксон, 2-ая горничная — Лола Гонсалес, арестант — Кэп Андерсон, король — Франк Кук, королева — Керолайн Рэнкин, Кардинал — Булл Монтана, лорд — Гарри Мани, Констанция — Джовина Ралстон, Атос — Джек Ричардсон, Портос — Чарльз Метцетти, Арамис— Кларенс Верц, Бернажу — Фред Кэвенс.





А. ВОЛОДИН

ЗАГАДОЧНЫЙ ИНДУС

Искусство Кино

ВМЕСТО ПРОЛОГА

Неказистый человек с длинным язвительным ртом, профессионально улыбаясь, демонстрировал фокусы. (Он сделал мрачное лицо, потом платком накрыл яйцо, потом смахнул платок — опле! — и вот цыпленок на столе. Потом с ладони бил фонтан, потом он воду лил в карман, потом в кармане у него не оказалось ничего.) Происходило это в красном уголке студенческого общежития.

Во время этого выступления погас свет. Некоторое время студенты сидели тихо, отдыхая от дневной учебы. Вскрикнула девушка, заколотила кого-то ладошками, в коридоре кто-то запел дурным голосом, в углу дурашливо заверещали. (Они не так давно окончили школу.)

Кто-то спокойно сказал:

— Все сидят на местах, сейчас будет свет.

— А в комнатах горит?

— Нигде не горит.

Кто-то зажег фонарик, пошнырял лучиком по сцене. Фокусник сидел сбоку на стуле.

— Все видно, пускай показывает.

Фокусник встал, в свете фонарика поднял перед собой лист бумаги и показал его зрителям с обеих сторон. Но тут фонарик погас.

— Питание кончается.

Тогда фокусник сказал:

— Внимание, достаю из кармана горящую свечу.

И он достал из кармана горящую свечу.

Зрители были довольны.

Он поставил свечу на стол и снова развернул перед собой бумагу.

— Вот лист бумаги. Показываю. Не ходите за мной, — сказал он студентке, которая вела вечер.

— Боится.

— Я ничего не боюсь, я прошу, чтобы мне не мешали. Итак, в этой бумаге нет никаких секретов. Теперь вот цветок. Красный цветок, красного цвета. Девушка, удостоверьтесь.

Приглядевшись, она подтвердила:

— Красный.

— Сворачиваю бумагу в трубку, помещаю в нее красный цветок.

Фокусник на миг опустил цветок в трубку и за стебель вынул его обратно. В полумраке нельзя было различить, что произошло, поэтому зрители не реагировали.

— Цветок превратился в голубой! — оповестил фокусник.

Ему захлопали.

Он повторил манипуляцию.

— Желтый! — объявил он.— Сиреневый!

Затем развернул трубку и опять с обеих сторон показал лист бумаги.

—На этом придется закончить. Бессмысленно.

— Сейчас нельзя прекращать программу — сказала ведущая. — Они в коридоре себе головы поломают.

Фокусник продолжал складывать иллюзионный столик.

— Тогда, может быть, мы вот что сделаем: это же очень интересно, вся ваша лаборатория. Пускай будет как бы творческая встреча. Товарищи, у кого есть вопросы к артисту?

— Как стакан летает? — спросили из зала.

— Это сложно объяснить, — сказал фокусник. — Но вот, например, развязывание платка — это я могу показать. Тут просто, смотрите внимательно: берете платок за углы по диагонали, завязываете и держите в воздухе за один из концов. Так? Узел сам собой развязывается.

Узел действительно развязался.

В зале забелели платки. Однако узлы не развязывались. Шутке были рады все— и зрители и фокусник.

— Товарищи, — предложила девушка, — можно задавать вопросы о творческой биографии, вообще о работе артистов...

Но в зале никак не могли успокоиться. Узлы не развязывались, все смеялись, а фокусник только разводил руками в знак бессилия помочь и тоже смеялся.

— Я вообще-то специалист по узелкам. Ничего голова не держит, то и дело завязываю узелки для памяти.

Он достал из кармана носовой платок, на нем, и правда, был узел.

— Вот завязал, а уже не помню, что это такое значит.

Зрители засмеялись, думая, что это тоже шутка. Захохотал и фокусник. Не привыкший по своей профессии к подобным разговорам с публикой, довольный тем, как уместно и смешно у него все получилось, фокусник захотел рассказать им что-нибудь еще о своей работе, о себе, почему бы и нет?

— Заниматься этим делом я начал совершенно случайно. Хотя — что случайно в этой жизни? Может быть, ничего не случайно?..

1

На одной из улиц города находится дом, в котором есть коридор, где всегда чего-нибудь ожидают артисты, диспетчерская, где они получают направления на концерты, касса, где они получают деньги, и много отделов.

По соседству с закрытым окошком кассы, поглядывая по сторонам, стоял фокусник. Он остановил молодого человека, который медленно бродил по коридору.

— Пятерку до двадцать третьего.

Молодой человек вывернул одновременно два кармана.

— Попытаться, что ли? — фокусник подошел к рослому жонглеру, который холодно и рассеянно смотрел на окружающих.

— Дима, ты не мог бы ссудить мне небольшую сумму. У меня период дождей.

— Нашел у кого спрашивать, — рассмеялся жонглер.—Я на мели.

— Так и знал.

Неподалеку, прислонившись к стене, человек с задумчивыми глазами остряка смешил девушку-администратора. Фокусник приблизился к нему.

— Ты не хочешь одолжить мне...

— Сколько?

— Пятерку.

Тот дал ему пятерку.

— У тебя всегда есть деньги, — позавидовал фокусник.—А меня администраторы держат в черном теле, никак не налажу отношения. Скажите, как он с вами обращается?

Девушка засмеялась.

— Прежде всего он меня любит. А потом он всегда интересуется, как мои дела. А когда я начинаю рассказывать, он вдруг делает вид, что вспомнил: «Кстати, у меня в этом месяце нет нормы...»

— А действительно, как ваши дела?— поинтересовался фокусник.—Вы же болели, вас долго не было видно.

— А я в отпуску была. В первый раз решила взять весной и, знаете, довольна.

— Кстати, у меня в этом месяце нет нормы,— вспомнил вдруг фокусник.

Девушка засмеялась.

— К сожалению — ничего...

— Благодарю вас.

Фокусник подошел к пожилой блондинке, которая говорила по телефону, вытянув трубку из окна диспетчерской. Он растянул длинный рот, обозначив улыбку. Блондинка тоже обозначила улыбку, прикрыла мембрану рукой.

— В чем дело?

— Хотел поинтересоваться здоровьем. Ничего или так себе?

Она взглянула недоверчиво, но ответила:

— Так себе.

— Кстати, у меня в этом месяце нет нормы.

— Я разговариваю по телефону, не дергайте меня! — разозлилась она.

— Благодарю вас.

Обернувшись, фокусник придержал за руку молодую женщину, видимо, посторонню здесь.

— Как детки, еще здоровы?

— Что? — растерялась женщина.

— Кстати, у меня же в этом месяце нет нормы!

Фокусник сказал это громко, на него стали оглядываться.

Женщина не сразу поняла, чего он от нее хочет, оробела и отступила к стене. Он же стоял перед нею, ухватив ее за рукав и как бы в поклоне подавшись вперед.

Кто-то засмеялся, женщина подумала, что над нею, и сказала тоже громче, чем нужно:

— Что вам надо, пустите!

— Это уж напрасно, — сказали сзади.

Женщина вырвала руку и ушла.

Фокусник еще некоторое время стоял, улыбаясь и подавшись вперед, потом повернулся и пошел вслед за ней. На лестнице он ее догнал.

— Простите, пожалуйста, я прошу у вас прощения.

— Не надо, — остановилась женщина, — зачем это?

— Я виноват, я не думал вас обидеть. Хотите, я при всех перед вами извинюсь?

— Наверно, вы просто пошутили...

— Я пошутил, просто пошутил, — обрадовался фокусник.

— А я вас не поняла. Значит, я сама и виновата, так?

— Так!

— Значит, это я должна перед вами извиняться?

Она уже и сама шутила. И это было так хорошо, что фокусник наклонился и поцеловал ей руку.

Тут он увидел заведующего отделом Рассомахина. Это был спокойный, добродушный человек. Все уважали его и даже любили, и это ему нравилось.

— В чем дело? — напал на него фокусник. — Одни не знают, куда деваться от выступлений, а другим норму не дают выполнить. Любимчики и постылые у нас появились.

— Только не обобщай, — добродушно сказал Рассомахин. — О ком ты говоришь конкретно?

— О себе я говорю конкретно, о себе!

— Так поговори с администраторами, это от меня не зависит. Раз к тебе так относятся люди — значит чем-то заслужил.

— Не прикидывайся, все от тебя зависит, все! — крикнул фокусник ему вслед.

Только тут он заметил, что несколькими ступеньками ниже стоит его дочь. Она знала, что отцу будет неловко перед нею за эту сцену и поэтому смотрела виновато.

— Нечего меня встречать, — покраснел он, — я не ребенок.

— Я с работы, зашла по дороге, — сказала дочь.

Фокусник побежал по лестнице, дочь заторопилась вслед.

Внизу их догнал Миша Тиунов, тоже фокусник. Он шел рядом, сочувствуя, и как всегда смущенно улыбался.

— Потому что они мне надоели, — сказал фокусник.— У меня от них глаз заболел.

— Да сходи ты к Рассомахину,— посоветовал Миша. —Поговори с ним по-хорошему, и он в твоих руках, он все для тебя сделает.

— Никогда в жизни.

— Ну и дурак. Твоя беда в том, что у тебя сто кнопок и каждая подключена к главному мотору. Надо вяло реагировать на конфликты. Стой себе, язык на плечо...

Фокусник оглянулся на дочь, которая шла чуть позади.

— Он хочет, чтобы я ему ласково улыбался, и тогда он будет давать мне работу. А я хочу вести себя соответственно своему настроению.

— А если у тебя настроение на всех бросаться, что же, они должны страдать? — улыбнулся приятель.

— Потому что они меня до этого довели!

— Да кто они-то?

— Все!

2

Молодой следователь, светя фонариком, осматривал железную дверь полуподвального склада при винном магазине. Его сопровождали две дворничихи и директор магазина, черный, восточный человек.

— Повреждения отсутствуют, — сказал следователь.— Замок могли отпереть только подобранным ключом.

Директор открыл дверь. По проходу между ящиками они прошли в глубину помещения.

— Здесь, — остановился директор и показал наверх. —И опять из того же ящика.

Следователь взобрался по стремянке. Ящик был почти пуст.

— Не хватает десяти бутылок, — сказал директор. — В прошлый раз не хватило восьми.

— Покроют, ничего с ними не станет, — сказала одна дворничиха другой.

Директор повел на нее горячим глазом, но отвечать не стал.

— Вечером дежурили, никто здесь чужой не ошивался? — спросил следователь у дворничихи. — С пакетом, с сумкой?

— Сегодня не заметила. А так один здесь повадился, через пролом лазит в заборе, да еще с чемоданом. Я ему говорю: забор сломаешь.

— Проводите-ка, — сказал следователь и пошел за дворничихой.

При выходе из склада он остановился, придержал дворничиху за рукав, чтобы не шумела.

Человек, плохо различимый в сумерках, поставил перед забором чемодан, пролез в дыру, взял чемодан и исчез.

— Этот? — тихо спросил следователь.

— Он.

Следователь подошел к забору, раздвинул доски. За забором тянулся разрытый пустырь, который готовили под строительство.

Человек с чемоданом шел быстро, видимо, торопился. Следователь пошел за ним. Человек пересек пустырь и выбрался на улицу. На остановке он сразу же сел в передний вагон трамвая. Следователь побежал и на ходу вскочил в задний. Отсюда было удобно наблюдать через стекло.

Трамвай покатил. Ехали долго, центральные районы остались позади, между домами появились просветы. Замелькали деревянные постройки, затем по обе стороны дороги потянулись деревья...

Фокусник (это был он) свернул в неосвещенную аллею то ли парка, то ли небольшой рощицы. Однако вскоре впереди засветились окна стандартных домов.

Фокусник вошел в подъезд дома. Следователь не спеша направился за ним.

За деревянным барьером с прибитым оповещением «Вход только по пропускам» сидела нелюдимая вахтерша. Фокусника она пропустила без единого слова. Следователя, впрочем, тоже.

— Вы не знаете, кто это сейчас прошел? — спросил он.

— Откуда я знаю, — враждебно отозвалась женщина.

— Ай-яй-яй! А пускаете.

— А вы-то кто?

— А я в тринадцатую.

— Проходите, — разрешила вахтерша.

Следователь был недоволен собой: пока он расспрашивал несведущую женщину, человек наверняка скрылся уже в какой-нибудь комнате. Размышляя, что предпринять, он пошел по коридору, такому длинному, что по нему можно было кататься на велосипеде. Это было студенческое общежитие. Студенты, одетые по-домашнему, переходили из двери в дверь, выносили из общей кухни кастрюли и сковородки. Но основным было общее движение в одну сторону. Следователь зашагал туда же.

Конечной целью этого движения был, оказывается, красный уголок. У его двери на доске было объявление: «26-го вечер с участием иллюзиониста, викторина, танцы».

Мы уже видели этот красный уголок в прологе к сценарию. Здесь было все, что необходимо для насыщенного досуга: рояль, трибунка и ряды стульев для зрелищ и лекций. Стулья передвигали от стен на середину, их тут же занимали; кому не хватило места, пристраивались сзади.

Сюда к стене протиснулся и следователь. Он был молод и мог сойти за студента.

— Маленькая викторина с призами, — объявила девушка с серьезным интеллигентным лицом. — В каких произведениях Пушкина встречается имя Мария?

— «Дубровский»

— «Капитанская дочка»!

— «Мазепа»!

— «Бахчисарайский фонтан»!

— «Метель»!

— «Гаврилиада»!

— Кто первый ответил? — спросила девушка.

— Все ответили.

— Не все, а я.

— Хорошо. Второй вопрос. Кто говорит на всех языках?

— Эхо!

— Ноты!!

— Правильно, ноты!

— А почему эхо неправильно?

— Потому что молчи, — сказала девушка. — Какой болезнью на земле никто не болеет?

— С ума сойти...

— Морской!

— Правильно. Тебе первый приз. — Девушка что-то подняла над головой и вручила победителю.

К ней пробился маленький студент в расстегнутой рубашке.

— А почему ты мне не дала приз? Я ответил на все три вопроса.

— Отстань, я не слышала.

— Я виноват, что они орут? А я тихо сказал.

Но в это время в дверях поднялась суматоха. Кивая и улыбаясь, к эстраде пробирался фокусник. Следователь узнал в нем человека с чемоданом.

— Исполнитель египетских тайн! — объявила девушка. — Загадочный индус Барбухатти!

Студенты захлопали и завопили:

— Браво! Бис!..

Фокусник поклонился и встал за дощатую трибунку, которая стояла на случай лекций.

— Первые фокусники появились на Руси в двенадцатом веке, — сообщил он.— Тогда они делились на шулеров и шантажистов. Долгие столетия они дурачили народ всякого рода мистикой и таинственностью. У советского фокусника от советского народа тайн нет. Что, например, нужно для зажигания свечи без помощи спички? Свеча, спички и специальная аппаратура.

Подойдя к студенту, который требовал приза, фокусник вынул у него из кармана горящую свечу. Он прикрыл ее на миг рукой, и рядом с первой появилась другая горящая свеча. И третья. И четвертая.

Эти манипуляции он проделывал с удовольствием, у него было очень хорошее настроение, и зрители ему нравились все до одного.

Он сделал знак студентке, которая наготове сидела за роялем, и та заиграла. Взяв со столика газету и показав ее с обеих сторон, он свернул кулек и воскликнул:

— Рог изобилия!

Он сделал движение рукой, словно ловя что-то в воздухе. Затем опрокинул кулек над столом, из него посыпались конфеты в зеленых бумажках.

Фокусник собрал их в две горсти и пошел по проходу между рядами, раздавая направо и налево. Девушки смеялись, брали, не очень удивляясь, и грызли.

Раздав конфеты, фокусник снова показал с обеих сторон газету, опять свернул кулек и опрокинул его над столом. На этот раз из него посыпались золотые шоколадные медальки. Аудитория одобрила это явление воплем. Фокусник понес медальки по рядам, студенты, шелестя фольгой, разворачивали их или убирали впрок.

— Бутылка доктора Фауста! — оповестил фокусник, доставая из чемодана бутылку вина. — Попрошу стаканы!

В зале неизвестно откуда появилось несколько граненых стаканов.

— Благодарю.

Фокусник поставил их рядом на стол и разлил в них вино до последней капли, для наглядности даже опрокинув бутылку.

— Прошу вас, попробуйте, это настоящий кагор.

Стаканы пошли по рядам. Один за другим стаканы возвращались на стол, и фокусник снова наполнял их из той же бутылки. И в третий раз вернулись к нему стаканы, и опять бутылка оказалась полна. Наконец он вставил бутылку в черный футляр, разнял его и вместо бутылки достал круглое поленце колбасы.

— Закусите, — предложил он и отдал колбасу зрителям.

Те стали резать и раздавать ломтики по рядам. Ломтик достался и следователю. Колбаса была докторская, по два тридцать.

Фокусник поклонился студентке, которая ему аккомпанировала.

— Благодарю вас, вы хорошо играете.

— Что вы! — застеснялась она.

— Мне под вашу музыку было весело делать фокусы, им под вашу музыку было весело смотреть — значит это искусство. Аристотель говорил: искусство учит правильно радоваться.

Фокусник сложил столик. Студент, полыхая магнием, сфотографировал его.

— Я думаю, мы поблагодарим Виктора Васильевича, — сказала ведущая девушка, но ее не было слышно, потому что студенты стали аплодировать.

Фокусник кланялся и комично разводил руками в знак того, что он, мол, тут ни при чем: это все вы, для вас, ради вас, а я скромный человек, я без вас ничто!

— Я надеюсь, что в следующую суббо...—начала девушка, но в зале громко запели:

Ах ты, фокусник, фокусник-чудак,
Ты чудесен, но хватит с нас чудес,
Перестань, мы поверили и так
В поросенка, слетевшего с небес,
Не играй с носоргом в домино,
И не кушай толченое стекло,
Ты втолкуй нам, что черное черно,
Растолкуй нам, что белое бело...

Затем ведущая провозгласила:

— Товарищи, в институт поступило официальное разрешение танцевать твист!

Студенты начали переносить стулья обратно к стенам и включили радиолу.

Правда, твист танцевали только две пары, остальные — обыкновенно, кто как умеет. Кто-то пригласил и фокусника. Он стал отказываться да так, отказываясь и пошел. Его счастливая физиономия поворачивалась, мелькала то тут, то там.

—Любопытный мужик —невольно вслух проговорил следователь.

— Вот такой вот! — откликнулся сосед.

— Вы так думаете?..

Следователь вышел в вестибюль, отыскал телефон-автомат и, опустив монетку, снял трубку.

3

Следователь сидел перед столом Рассомахина.

— Каких-либо замечаний за ним случайно не числится?— как бы невзначай спросил он.

— В смысле знания своего дела — побольше бы таких, — ответил Рассомахин.

— Выпить любит?

— Не пьет.

— Совсем?

— Совсем.

— Только не надо обязательно покрывать, — вздохнул следователь.— Не это от вас требуется.

— Что же от меня требуется?

— Ну, попросту вы можете мне сказать, что он за человек?

— Нормальный человек.

— И все? Где он сейчас?

— Не знаю, дома. Вы и меня-то случайно застали, засиделся.

— Вы не могли бы позвонить ему по какому-нибудь делу?

Рассомахин набрал номер.

— Лиля, попроси-ка папу... В какой поездке? — Он придвинул к себе и, водя пальцем, проглядел расписание концертов.

Нет у него никакой поездки... Сказал? Ну раз сказал — ему виднее.

Он положил трубку и развел руками.

4

В окна отдела уголовного розыска веяло прохладой.

Перед столом следователя сидел фокусник.

— Позавчера, в субботу, в винном магазине на Лесной улице было совершено ограбление, — сказал следователь. —Похищено десять бутылок кагора. Что вы можете сказать по этому поводу?

— Я? А что я могу сказать по этому поводу? — удивился фокусник.

— Где вы были вечером в субботу?

— В субботу? Не помню.

— Постарайтесь все же вспомнить. Позавчера, ведь совсем недавно! Не можете вспомнить или не хотите вспомнить? — неприязненно спросил следователь.

— Ах, позавчера? У меня было выступление.

— В вашей организации мне сказали, что у вас выступления не было.

— Виноват. В субботу я был в одном месте по своим делам.

— Почему же вы сказали дочери, что едете с концертной бригадой?

— Я вас прошу, не впутывайте в эту дурацкую историю мою дочь! — вспылил вдруг фокусник.— Вы что, подозреваете меня в ограблении винного магазина? Так говорите со мной, она тут ни при чем.

— Не кричите, — спокойно сказал следователь.— Позавчера вечером вы находились в студенческом общежитии на Васильевской улице. Вы демонстрировали фокусы и разлили студентам не менее четырех бутылок кагора. Где вы их взяли?

Фокусник замялся, видимо, вопрос привел его в смущение.

Следователь терпеливо ждал.

— Хорошо. Я вам все расскажу,— проговорил фокусник.— Но вы обещайте мне не вмешивать в это мою дочь. О нашем разговоре она не должна знать.

Следователь встал, подошел к подоконнику, полил из графина цветок в горшке.

— Обещаю, — сказал он.

5

Когда фокусник пришел домой, дочь его, девушка девятнадцати лет, сидела за рабочим столом и клеила какое-то иллюзионное приспособление.

— Зачем ты возишься? Что, я сам не сделаю? — сказал отец.

— А мне интересно, — она выстрелила из пистолета голубем, который, похлопав крыльями, влетел в открытую клетку и стал клевать зерно.

После разговора со следователем фокусник чувствовал себя перед дочерью неловко, но старался не подавать вида.

— Поцелуй отца, — сказал он.

Дочь поцеловала его в щеку.

— Я забыл, как ты относишься к отцу.

— Отец — это все,— без промедления ответила дочь.

— Зазвонил телефон.

— Меня нет дома.

Дочь сняла трубку.

— Его нет дома.

— Мне вчера никто не звонил? — он спросил это как бы между прочим.
— Вчера? По-моему, никто.
— Из милиции не звонили? Какие-то идиоты что-то там перепутали...
— Папа, что случилось?
— Ничего не случилось!
— Ты меня испугал.
— Ну, спутали там фамилию, чепуха какая-то, в общем, все в порядке.
Дочь поверила и успокоилась.
— А с работы никто не звонил?
— Звонил, кажется, Рассомахин.
— Почему же ты мне не говоришь! Что он спрашивал?
— Ничего, тебя спрашивал.
— А ты что сказала?
— Сказала, тебя нет.
— А он что? Почему из тебя тянуть надо, расскажи все подробно.
— А что подробно? Вот и все.
— А он говорил, что я не был в поездке?
— Нет. А ты что, не был в поездке? — снова встревожилась дочь.
— Я говорю, все в порядке!

Он жалел уже, что затеял этот разговор. Захотелось чем-нибудь порадовать дочь, что-нибудь пообещать.

— Ты какая-то нервная стала в последнее время, ты мало развлекаешься. Я же могу провести тебя куда угодно, на любой концерт. Тебе скучно со мной — можешь взять любую подругу, приятеля. Летом у меня гастроли на Дальнем Востоке. Почему бы тебе не поехать с отцом? У меня колоссальные возможности, любая дочь может тебе позавидовать. Поцелуй отца, — приказал он.

— Боже мой, как он мне надоел, — дочь поцеловала его в щеку. — Когда все это кончится!..

6

Она сидела в кабинете Рассомахина.

— Вызвал я тебя вот зачем, — сказал Рассомахин.— Несколько дней назад сюда пришли из милиции, расспрашивали о твоем отце. Я дал ему хорошую характеристику. Я надеюсь, что все в порядке, но тебя я хочу предупредить.

Лиля смотрела на него в страхе, дрожала и поэтому не могла говорить, только откашлялась.

— Не трясись ты, если бы что-нибудь было, так уж было бы.
— Конечно.
— Вот он, оказывается, обманул тебя, что он в поездке, получилось нехорошо; я звоню тебе, а они слушают.

Девушка сделала над собой усилие и быстро проговорила:

— Да, что-то случилось, что-то случилось. Он меня спрашивал, не звонили ли из милиции? Он очень беспокоился. Только я прошу, чтобы это было между нами: в последнее время я замечала странности, куда-то уходят деньги. Правда, он говорит, что одолжил Мише Тиунову.

— Кому он одолжил, он сам у всех стреляет.

— Я чувствовала, что-то неладно. Он же ничего не может скрыть, все видно, он чем-то мучится. Но что такое — я не знаю.

— Милая моя, в этом возрасте с одиноким человеком может случиться все. Один вдруг начинает играть на скачках, другой попал в дурную компанию. Я ничего не говорю, не хочу тебя пугать. Но ты должна за ним последить. Он тебя очень уважает, если кто может его выручить, так это в первую очередь ты. И давай в этом деле держать союз. Если тебе что-нибудь будет нужно — приходи.

Она молча торопливо закивала головой.

— Да, он меня действительно уважает, может быть, странно, но это так. Я даю вам слово, я пойду на все. Если у него появилась другая жизнь — я ее узнаю. Если это дурная компания, я ее разыщу. Теперь я все время буду с ним вместе.

7

Отец и дочь шли по вечерней улице. Отец был рад, что дочь так привязалась к нему и все свободное время проводит с ним. Хорошо гулять по улицам со взрослой уже дочерью.

— Тебе, наверно, скучно со мной ходить? — сказала дочь.— У тебя, наверно, свои знакомые?

— Никого у меня нет, кроме тебя,— возразил отец.— Это тебе, наверно, скучно со мной?

— Что ты!

— Тем более что я не могу тебя даже повести в кафе. Миша, черт его знает, не отдает долг, в кассе задержка.

— Проживем,— успокоила его дочь.

В это время из пивного бара вышел пьяный человек. Он навалился на фокусника и, держась за него, сказал:

— Друг.

— Пошел, пошел,— отстранился фокусник.

Но дочь заволновалась.

— Это твой знакомый?

— Какой знакомый! Иди, милый, проспись.

— Зазнался?— с обидой сказал пьяный, глядя ему в глаза.

— Папа, он тебя знает!

— Ты не видишь, что он пьян? Ты где живешь, приятель?

Приятель не ответил и продолжал смотреть ему в глаза с обидой.

— Видишь, папа, ты его обидел. Товарищ, а вы откуда знакомы?

— Брест.

— Вы перепутали, под Брестом папа не был. Может быть, Белоруссия?

— Белоруссия.

— Что ты с ним разговариваешь, он же ничего не соображает!

Но пьяный уже обнимал их обоих и уходить не собирался.

— Ну и что,— вступилась дочь,— мало ли кому случается выпить, может быть, он хороший человек. И он говорит, что он с тобой знаком. Вполне вероятно, что ты сам забыл, пьяные иной раз лучше помнят, чем трезвые.

— Возьмем на троих,— предложил знакомый.

— Ты что, рехнулся!— сказал отец.

— А почему, на троих у нас как раз хватит, у меня есть,— сказала дочь.— Только давайте купим и пойдем домой. Ты, папа, не романтик.

— Это не романтика, романтика — это совсем другое.

— И другое. И это. Нельзя смотреть так узко.

— На троих,— сказал пьяный.

— До свидания,— фокусник прислонил его к водосточной трубе.— Только не упади, а то тебя заберут.

— Артист,— подмигнул пьяный, сочтя это за остроту.

Отец повел дочь дальше, но осененная подозрением, она упиралась.

— Почему ты уходишь, нехорошо бросать друзей в таком положении. Товарищ,— обернувшись, позвала она.

Но пьяный уже держался за другого прохожего и не слышал.

8

Они сидели рядом за рабочим столом, ремонтировали реквизит и переговаривались лишь для того, чтобы еще раз подивиться своей необыкновенной дружбе.

— А другие девочки даже не понимают, как это быть откровенной с родителями,— сказала Лиля, вскинув бровки по поводу этой странности.

— Надо сознаться, тебе повезло с отцом, это тоже не часто случается.

— Главное, мне нравится, что у нас нет друг от друга секретов,— нежно сказала она.— Ведь ты все про меня знаешь. Одно время, правда, у меня был от тебя секрет, я имею в виду Павлика, так я места не находила, пока не рассказала тебе.

— И, по-моему, не пожалела?— усмехнулся отец.

— Наоборот, я не знаю, что бы я делала без тебя. Но больше всего я удивляюсь, что я про тебя ведь тоже знаю все. У тебя тоже нет от меня секретов, правда?

— Да, да,— поспешно подтвердил отец.

— Хотя ты имеешь право со мной не откровенничать. Но я знаю, если бы у тебя что-нибудь и было за душой, ты все равно бы не постыдился меня!

— Конечно,— убежденно подтвердил он.

— А почему? Потому что ты знаешь: я все пойму...

— Лиля, я должен тебе сознаться.

Дочь оставила работу.

— Все это время я вел себя нехорошо. И прежде всего по отношению к тебе. Я безобразно тратил наши деньги на вино и конфеты. Я тебе врал: мне уже ничего не полагается, я все давно получил. Я знаю, как тебе трудно, ты работаешь и учишься, а я не думаю о тебе, не спрашиваю тебя... Не знаю даже, как тебе рассказать, ты будешь надо мной смеяться.

— Я не буду.

— Лиля, у меня появились друзья. Если бы ты видела, как они ко мне относятся, ты бы поняла. Я даже не знаю, кому это нужнее — им или мне. Может быть, все это глупо. Я хочу, чтобы ты увидела их сама. Поедем со мной!

— Куда? Сейчас?

— Сейчас.

Дочь заторопилась, стала одеваться.

— Хорошо, я быстро...

Фокусник взял свой чемодан и стоял у двери, ожидая ее.

— Мы поедем с тобой в одно место. Ты все поймешь. Я познакомлю тебя с людьми, которые считают, что твой отец все-таки чего-то стоит. Вот, оказывается, есть и такие...

9

Трамвай выбрался на окраину, пошли заборы, затем по обе стороны потянулись деревья, за ними, как карты, тасовались освещенные окна.

Фокусник с дочерью зашли в общежитие. Вахтерше он сказал беспечно:

— Это со мной.

Однако он нервничал, как бы та не унизила его перед дочерью.

Женщина не сказала ничего, она устала противиться беспорядку жизни.

Они шли по коридору, и фокусник победительно поглядывал на встречных и некоторых даже громко приветствовал:

— Здравствуйте! Мое почтение!— опять немного нервничал, что ему вдруг не ответят и сконфузят перед дочерью. Но ему отвечали.

И все же что-то странное было в поведении студентов.

Они шли по коридору быстрее, чем обычно, скрывались в комнатах более неожиданно, чем всегда. Они останавливали друг друга на перекрестках и обменивались конспектами более нервно. И у всех был такой вид, словно главное в их жизни происходит не здесь, а где-то далеко отсюда...

Фокусник остановился и постучал в одну из дверей. Ему не ответили. Он подергал ручку — было заперто.

— Сейчас...

Он взял чемодан и поставил его у другой двери, которая была приоткрыта. Он улыбнулся и опять постучал, но ему и здесь не ответили. Он заглянул в комнату. Там горел свет, но никого не было.

— Раздевайся,— сказал он дочери и внес чемодан в комнату.

— А удобно?

Он рассмеялся, снял с дочери плащ и повесил его на дверь.

— Садись. Смотри, как они раскрасили себе стены. Стихийный абстракционизм. И никто ничего. Здесь,— он открыл белый стенной шкафчик,— продукты, у них коммуна. Так, что сегодня? Фасоль и колбаса. Хочешь есть?

— Что ты!

— Не стесняйся, вот, возьми бутерброд.

Он стал резать батон, но дочь остановила его:

— Перестань, что ты делаешь!

— Видишь, тебе это не под силу понять.

В это время в комнату вошел здоровенный, но измотанный занятиями парень. Он странно посмотрел на фокусника, который делал бутерброд.

— Здравствуйте,— приветливо сказал фокусник, но студент не ответил, возможно, по рассеянности.

— Никого нет,— сообщил ему фокусник.— Свет горел, а никого нет. Должно быть, скоро придут.

Парень присел на стул, расшнуровал кеды, хотел прилечь на кровать, но в присутствии девушки постеснялся.

— Ах, вы здесь живете!— сообразил фокусник и положил нож.— Потешно. А я вас почему-то не видел. Будем знакомы.

Он протянул руку, но в замешательстве не назвался. Студент пожал ему руку, но тоже ничего не сказал.

Фокусник прикрыл дверцу шкафа с продуктами и присел рядом с дочерью. Так они втроем сидели и молчали. Студент стал хмуро читать тетрадку, а им было нечего делать.

Пришел другой студент. Он был тоже озабочен, словно главное дело его жизни происходило далеко отсюда.

— Здравствуйте, Виктор Васильевич! А у нас как раз сессия, завтра жуткий экзамен.

— Здравствуйте!— обрадовался фокусник.— А мы тут сидим с вашим товарищем, и он, наверно, думает: кто такие? Как мы ухитрились здесь ни разу не встретиться — просто непонятно!

— Он спортсмен, духовная жизнь его не интересует.

— Сашка, у тебя все лекции? У тебя что-то пропущено,— спросил спортсмен, листая конспекты.

— Вам надо заниматься, не обращайте на нас внимания!— воскликнул фокусник.

— Ничего, ничего,— студент стал перелистывать конспекты обратно.

Здесь автор просит разрешения представить обстановку лишь в общих чертах, так как подробности для главных действующих лиц не имели значения. В комнату приходили, просили или возвращали «шпоры» и конспекты, сообщали необходимые сведения, и уходили, и снова приходили — те или уже другие — фокусник не различал. С ним здоровались, приветливо, но рассеянно, но главное для них происходило не здесь, а далеко отсюда.

— Учтите, что там вопросы вообще повторяются; если внимательно слушать, то можно сориентироваться.

— А схемы висят?

— И висят и лежат, выбирай, что тебе нужно.

— Всего билетов двадцать четыре, единственно, что они не по порядку.

— Вы хоть все билеты знаете или нет?

— Вот именно, что только два.

— Вот это да, какие «шпоры»! Если можно было бы, их бы надо на выставку.

— Резонно было бы размножить.

— Если будет Елкина — отличная тетя.

— Брось ты, Елкина — зверь!

— Знаешь, Валька, что мы прошли с тобой? Вот, восьмую часть мы прошли. Еще семь восьмых — и мы на вершине.

— В общем, эту ночь мы решили спать, да?

— Здравствуйте, Виктор Васильевич, рады вас видеть! Жалко, время сейчас немножко неудачное...

— Ничего, ничего, в другой раз, не обращайте на нас внимания!

Пока Лиля надевала плащ, в комнате примолкли.

— До свидания, сдавайте получше,— поклонился фокусник.

— Заходите! Кончится сессия, мы вас ждем!— ответили ему студенты и снова заговорили о деле.

...Бог знает где случаются трудные для нас объяснения: и улица какая-то неподходящая, и ветер дует, и трамвай долго не подходит.

Фокуснику казалось, что он вмиг растолкует дочери, в чем дело, он даже не ставил чемодан, однако вид у него был встрепанный и неубедительный.

— Если бы ты видела, как они меня встречают, как они радуются, когда я прихожу, ведь это легко отличить, по-настоящему тебе рады или делают вид. Я им не только показывал фокусы, я им делал пантомимы, пародии (голосом конферансье): ваш смех — это моя зарплата, значит, ваш смех и мои слезы где-то рядом. Так что вы смейтесь, пожалуйста! Ха-ха-ха-ха-ха! (это за зрителя). Вот товарищ рассмеялся на две ставки!.. Или, смотри...

Он потащил ее под арку ворот и стал открывать чемодан.

— Не надо, папа, потом,— попросила дочь.

Но он достал из чемодана белую веревку, раскрутил ее и принялся впрыгивать в ее круг и выпрыгивать обратно.

У арки начали останавливаться прохожие. Со двора накапливались женщины с детьми.

— Хорошо, папа, я видела, пошли.

— Постой.

Отец достал из чемодана несколько серебристых палочек и стал ими жонглировать, ловя то спереди, то сзади.

— Жонглирование на пятьдесят процентов может исполнить каждый: бросать легко, ловить трудно.

Из серебристых палочек вдруг развернулись и затрепыхались флажки. Фокусник поймал их и, подняв над головой, поприветствовал случайных зрителей.

— Не в том дело, что я их развлекал. Если ты так поняла, то это неверно! Я обосновался там в одной комнате, вошел в коммуну, по субботам мы собирались, ели картошку, читали стихи, там один студент пишет. Правда, так мрачно, что я даже собрался с духом и говорю ему...

— Ой, ой,— застонала дочь,— зачем ты там показываешь свое невежество, что ты понимаешь в стихах!

— Не знаю, там почему-то никто так не считает. Во всяком случае, он ко мне потом подошел и говорит: «Я с вами не согласен, но в ваших словах есть логика». Прохожие начали расходиться.

— Они меня все время к себе приглашают, то туда, то сюда. Вот пригласительный билет на свадьбу.

— Фу, какая пошлость,— сказала дочь, взглянув на приглашение с овальными портретами жениха и невесты.

— Ладно, хуже другое. Практически всем известно, что жених не очень-то хотел жениться. Я взял и рассказал им кое-что о себе. Я рассказал, как твоя мама в первый раз мне позвонила, как она провожала меня в армию, как я вернулся из госпиталя и сказал, что не хочу жениться вообще, чтобы никому не портить жизнь, а она сказала, что и сама не собирается, и так далее.

— И что, они сидели за столом и слушали?
— Да, они сидели и слушали, человек пятьдесят, не меньше, а потом, когда все танцевали, невеста нашла меня и плакала!

Дочь смотрела на него молча, сочувствуя, жалея и злясь на то, что он так переживает сегодняшнюю встречу. Она-то знала, чего это ему стоит.

— Верю, что это было так,— вздохнула она.— Но пойми, папа, у них у всех свои дела, своя жизнь, так же пылать ответными чувствами они не могут. Не сейчас, так через год они тебя забудут, это естественно. Они, наконец, окончат институт и разъедутся, а ты уже начал от них зависеть. Вот они не так тебя встретили — и ты уже страдаешь, зачем тебе это! У тебя тоже свои дела, у тебя тоже своя жизнь, показывай свои фокусы мне, я это оценю и не покину тебя никогда.

Послышалась музыка.

Фокусник обернулся и стал вглядываться в просвет арки.

Там стояла женщина и смотрела прямо на них. Солнце светило с улицы, и ее неподвижный контур, осененный круглым нимбом ворот, был отстранен от городской суеты. Беглого взгляда было достаточно, чтобы почувствовать, что она хороша собой.

Фокусник отвел глаза.

— Кто это?— спросила дочь.

— Черт возьми, как звать, как звать, забыл, дико неудобно, мы же знакомы, она обидится.

Женщина подошла к ним. У нее был необыкновенный цвет кожи: где нужно белый, где надо розовый, где надо голубоватый. Глаза? Разумеется, серые. Волосы? Разумеется, золотые. Губы? Разумеется, полные. Нос? Разумеется.

— Здравствуйте,— улыбнулась прекрасная женщина.

10

— Здравствуйте... Познакомьтесь, это моя дочь.

— Очень приятно. А как меня зовут?— спросила она неожиданно.

Фокусник сделал вид, что вдруг в эту минуту забыл.

— Постойте... Я помнил.

Женщины рассмеялись. Дочь смеялась, как флейта, красавица — как виолончель.

— А я ему не скажу!— воскликнула знакомая.— Пускай сам вспомнит.

— Никогда в жизни,— заливалась дочь.

— Что же мы здесь стоим?— сказала женщина.— Пошли в садик.

И они оказались в садике. Фокусник сидел на скамье посередине, а флейта и виолончель — справа и слева.

— Я плохо знаю вашего папу, но мне кажется, он из тех людей, кому удобней, чтобы проходили через его комнату и мешали ему, чем проходить через чужую и мешать другим.

— Мы как-то жили за городом. Он поздно вернулся, побоялся будить хозяев и всю ночь бегал по улице в одной рубашке.

Женщины говорили, словно его здесь не было: одна — как флейта, другая — как виолончель.

— Но студенты наши: и мальчишки и девчонки — все!— они ведь никого ни во что не ставят, а за вашего папу — я что-то посмела сказать — они мне ухо готовы были откусить.

— Правда?— удивилась дочь.— Смешно.

— Я из-за этого к вам и подошла, что мне захотелось еще раз посмотреть на этого человека.

Все это было так странно и женщина так весело улыбалась, говоря о нем, что фокусник перестал улавливать подробности разговора и теперь уже слышал только звуки флейты и виолончели поочередно. Инструменты о чем-то пожужжали шепотом, женщины встали и пошли. Фокусник с чемоданом заторопился за ними.

На углу вдруг, не сговариваясь, они разошлись в разные стороны. Он растерялся, не соображая, за кем следует идти, но тут обе музыкально рассмеялись и обернулись.

— Несчастный, мы загадали, за кем ты пойдешь,— объяснила ему дочь.— Я с вами прощаюсь, у меня дела.

Фокусник и женщина, которую звали, оказывается, Елена Ивановна, очутились посередине пустынной площади.

Был ли в вашей жизни такой разговор, изложить который кому-либо другому невозможно? Отдельные фразы можно вспомнить, но почему вдруг речь зашла об этом или о том? И как вы оказались у Зоологического сада? И как попали на вокзал?

— Вы любите абстракционистов?— спросила Елена Ивановна.

— Люблю,— ответил фокусник.

— Неужели вы действительно любите абстракционистов?— удивилась она и даже остановилась от удивления.

— Собственно говоря, не очень,— сознался фокусник.

— Я почему-то была уверена, что вы не любите абстракционистов,— с облегчением сказала женщина.— И давайте всегда говорить правду, иначе ничего не получится...

— Чего не получится?— не понял фокусник и быстро взглянул на спутницу. Она шла мраморная, серьезная. Она сдула со лба светлую прядку волос. Прохожие смотрели на нее пристально. Сначала на нее, потом на него.

— Пошли на вокзал?— предложила она.— Вы любите ходить на вокзал?

— Люблю.

— Вы же обещали говорить правду,— опять остановилась она.

— Нет, серьезно... Я вообще-то не ходил так специально, но почему бы и нет?

— Пойдемте.

На вокзале было все, как обычно. Правда, если смотреть с интересом, то становится интересно. Они стояли на платформе. Фокусник боялся, что не поддерживает разговор, но Елена Ивановна как будто и не собиралась разговаривать. Тогда и он успокоился.

Провожали, толпились у вагонных дверц, рисовали на окошках буквы. А вот девушка стоит одна, плачет.

— Плачет — провожает или сама себя оплакивает?— заинтересовалась Елена Ивановна.

Фокусник хотел тоже высказать какое-нибудь наблюдение, но не нашелся.

— Надо бы как-нибудь летом поехать по старинным городам,— сказала Елена Ивановна.— Переяславль, Суздаль... Вы любите церкви, древность?

— Вообще-то нет.

— Полюбите, я уверена.

Фокусник неуверенно пожал плечами, выражая тем надежду.

Вскоре и он заметил интересное: женщина в платке стояла перед вагонным окном и улыбалась.

— Надо издать указ, чтобы женщины все время так улыбались,— сказал он.

Елена Ивановна посмотрела, закивала головой и тоже улыбнулась, да еще лучше. Он тут же подтвердил:

— Да, да, так.

Продолжая спокойно и счастливо улыбаться, она отвернулась, стала смотреть вдоль перрона, но фокусник уже не мог остановиться.

— Знаете, когда я буду помирать, я напишу просьбу, чтобы у моего гроба стояли красивые женщины. Или просто симпатичные. Пускай откуда-нибудь приведут.

— Я подойду?

— Еще бы!

— Тогда вы предупредите, я буду начеку.

— Черт побери! Вы красавица, на редкость привлекательная женщина, кажется, более чем достаточно! Но вы еще и хороший, добрый, умный человек, это уж лишнее!

— Боже мой, сколько времени?— спохватилась Елена Ивановна.— Мне надо в один дом, в гости. Это не очень интересно, но обязательно.

— Мы же хотели в кино!

— Вам не кажется, что у нас роман? Все забываем, всюду опаздываем...

От этих слов у фокусника пресеклось дыхание.

— А пошли вместе! Только там интеллектуалы, будут сидеть за столом и острить.

Они бежали по улице, возбужденные тем, что у них есть неотложное дело.

...Вдоль длинного стола сидели и закусывали люди с разнообразными интеллигентными лицами.

На вошедших оглянулись и стали приветствовать. Но Елена Ивановна замахала руками и тихо пристроилась к столу, усадив рядом фокусника.

— Не приставайте к нему,— сразу сказала она хозяйке и сама положила ему на тарелку, что было повкусней.

Все слушали молодого человека с особенно индивидуальным лицом.

Взволнованный событиями, фокусник не вникал в слова: ему слышалось сиплое воркованье саксофона, затем короткая барабанная дробь и удар в тарелки. И все засмеялись.

За ним что-то пробормотал хмурый старик-контрабас, и снова барабанная дробь, и опять удар тарелок, и все опять засмеялись.

Затем засвистала девушка-дудочка, но барабана не последовало, поэтому никто не засмеялся, и она сконфузилась.

Вступил еще какой-то музыкальный инструмент, и тут грянула такая барабанная дробь и так здорово ударили тарелки, что все опять развеселились.

— Что-то наш гость ничего не пьет, ничего не ест, молчит. Расскажите нам что-нибудь,— попросила хозяйка.

Но фокусник так пожал плечами и так развел руками, что всем стало ясно: ему решительно нечего рассказать.

— Ну тогда произнесите тост, у нас все уже говорили тосты.

Фокусник прижал руку к груди:

— Не губите меня!

Тогда его оставили, и он мог молчать сколько угодно. Вид у него был несчастный, он понимал, что Елена Ивановна должна стыдиться за него перед своими знакомыми. Правда, она сидела гордо, и слегка улыбалась, и не собиралась вступать ь разговор — ей-то можно было!

А барабаны рокотали, и тарелки били непрерывно.

Вот все начали вставать, и хозяйка сказала:

— Какой нам разговорчивый гость попался.

Но Елена Ивановна возразила:

— Почему, он весь вечер разговаривал, только про себя.

Когда они вышли на улицу, фокусник воскликнул:

— Откуда вы знаете, что я все время разговаривал! Я действительно мог несколько раз что-нибудь рассказать и очень к месту, но пока собирался с духом — уже было поздно.

— Что вы оправдываетесь передо мной, вы лучше их всех!

— Да чем же, чем!— воскликнул фокусник.

— Да всем.

— Вы не знаете меня, вы что-то себе придумали, но это не я! Посмотрите на меня внимательно.— Он дал ей возможность вглядеться в его лицо.— Ну, что?

— А что, ничего,— сказала она одобрительно.

— У меня совершенно нет памяти. Я понимаю, ни у кого нет памяти, но у меня действительно. Это дефект, результат контузии.

— Это хорошо, что у вас нет памяти,— сказала Елена Ивановна.

— Что?— переспросил фокусник.

— Значит, вам легко забывать мелкие неприятности жизни.

Они шли молча. Фокусник размышлял над ее словами, она же смотрела прямо перед собой и странно, легкомысленно усмехалась.

— Я неразговорчивый, малообразованный человек, без чувства юмора. Может быть, это результат неправильного воспитания...

— Вам нужен близкий друг, лучше всего женщина, и все это пройдет.

Фокусник опять стал размышлять над ее словами, но не успел прийти ни к какому выводу, потому что им встретился Рассомахин. Он так удивился, встретив фокусника с женщиной, что не решился поздороваться, и прошел мимо. Потом он оглянулся. Фокусник тоже оглянулся. Рассомахин обрадовался, закивал и вернулся.

— Привет, дорогой. Как жизнь? Мы, кажется, незнакомы?— как бы ненароком взглянул он на Елену Ивановну. Ему очень хотелось познакомиться.

Елена Ивановна протянула руку, но фокусник торопливо схватил ее за рукав, делая вид, что он смущен ее бестактностью.

— Здравствуйте, Степан Николаевич!— низко поклонился он и помахал кепкой, как испанской шляпой.— Мое почтение, Степан Николаевич! Кланяйтесь, Елена Ивановна, кланяйтесь, это большой человек, он любит почет, любит улыбки, улыбайтесь, улыбайтесь!

— Клоун!— с обидой сказал Рассомахин и, повернувшись, пошел своей дорогой.

Фокусник взял Елену Ивановну под руку и хотел идти дальше, но она отняла у него руку и осталась на месте.

— Что?— спросил он.

— Да разве это можно так? Ни с того ни с сего оскорбить человека! Я и не знала, что вы умеете злиться, никак не предполагала.

— Почему бы и нет?

— Мне это не нравится.— Женщина глядела на него прямо и серьезно.— Все, что вы о себе говорили, это ерунда. Но вот это мне, правда, не нравится.

Она сказала это так, словно сомневалась, идти с ним дальше или принять какое-нибудь другое решение.

— Я думала, вы легкий, веселый человек. Вот вы можете прийти к незнакомым людям и показывать им фокусы и рассказывать им все откровенно — незнакомым людям. Это значит, что у вас открытый, доброжелательный характер.

— Если бы мы встретились до войны!— воскликнул фокусник.— Или даже сразу после войны. Я — да, я был точно такой, как вы говорите, я еще в госпитале был веселый, я потому и начал делать фокусы, чтобы всех веселить в палате. А сейчас нет, я уже не такой. Может быть, это возраст. А вам что-то показалось, это вы ошиблись, что же, это бывает, это бывает...

— Нет, я не ошиблась,— твердо сказала Елена Ивановна.— Вы и сейчас такой, я это видела своими глазами.

— Но я — да! Я хотел бы быть именно таким,— задохнувшись, вскричал фокусник.— Это для меня трудно, но если вы этого хотите... Потому что я — да что, вы же понимали — я боялся на вас смотреть, я и думать не мог!

— Да, я этого хочу,— сказала Елена Ивановна.— Чтобы вы были веселый, легкий, добрый, открытый, чтобы вы всех веселили и радовали и со всеми говорили откровенно, потому что вам нечего скрывать. Иначе я не могу. Другого я уже навидалась. У меня был муж — это был редкий человек, но он слишком все переживал — и важное и неважное, и он получил инфаркт. Дайте слово, что у вас никогда не будет инфаркта!

— Даю!— воскликнул фокусник.— Никогда, ни за что. Я буду жить вечно!

— Вот это другой разговор,— засмеялась женщина.— Только мы очень кричим, надо тихо.

Они молча пошли дальше. Теперь они разговаривали стуком каблуков, то в лад, то чуть вразнобой, коридорами ночных улиц, которые они окидывали взглядом одновременно или чуть врозь, ночными звуками...

— А вот я и дома,— сказала Елена Ивановна.— Давайте прощаться.

Фокусник не знал, зайти в подъезд вместе с ней или надо попрощаться здесь. Словно догадываясь о его колебаниях, Елена Ивановна вошла в парадное. Здесь было темно. Он постоял в нерешительности, потом приблизился к ней и положил руку ей на плечо. Женщина молчала и не двигалась. Тогда он просунул руку под воротник пальто и тем самым как бы обнял ее. Но Елена Ивановна сняла с себя его руку и вывела обратно на улицу.

— Давай поцелуемся здесь, а то в парадном унизительно.

Она обняла его сама и поцеловала. Так они стояли долго...

11

Он шел по коридору Концертного объединения в новом костюме.

— Я вам должен три рубля,— сказал он любезно спортивному парню в свитере.— Возвращаю с благодарностью.

И направился дальше, проверяя по бумажке список заимодавцев.

— Я вам должен. Возвращаю с благодарностью.

— Возможно,— человек с глазами остряка принял деньги, делая вид, что он выше этого.— Что это с вами?

— Начинаю новую жизнь.

Он пошел дальше.

— Привет, Миша. Возвращаю долг, я не ошибся?

— Мне не к спеху,— сказал Миша Тиунов.— Я могу обождать.

— Спасибо, мне не нужно.

— Ты что, выиграл?

— Начинаю новую жизнь. Так, кто еще? Товарищи, я мог не записать, кому я еще должен?

Никто не откликнулся. Тогда он совсем занесся и провозгласил:

— Может быть, кому-нибудь нужны деньги? Я могу одолжить, у меня с собой деньги, я продал телевизор.

...Фокусник шел по пустоватой вечерней улице и смотрел в лица встречным прохожим. Наверно, они спешили по своим делам, но от солнца, от блеска и свежести весеннего вечера немного обалдели, и то, что минуту назад казалось срочным и существенным, стало вдруг не так уж важно, а то, что давно забыто, вдруг вспомнилось.

Прежде фокусник никогда не вглядывался в лица прохожих, да и кто собственно этим занимается, зачем? А сейчас он смотрел вовсю, и в каждом лице была жизнь, своя забота или радость, свое ожидание или волнение.

Он оглядывался вслед каждому, жалея, что навсегда, что подойти и познакомиться невозможно.

Возле винного магазина он увидел следователя и обрадовался.

— Это вы!

— Мы, мы,— озабоченно оглянулся следователь и свернул в ворота.

— Опять что-нибудь?— весело полюбопытствовал фокусник, идя за ним.

— То же самое.

— Черт знает что,— возмутился фокусник.

— Если хотите, пошли, будете понятым,— вяло предложил следователь.

...Вместе с директором магазина они стояли перед ящиками с винными бутылками. Как всегда в минуты сосредоточенности, следователь насвистывал.

— Хоть Шерлока Холмса из могилы вызывай,— пошутил директор.

Следователь взглянул на него устало, и тот осекся.

Только фокусник был весел. Он похаживал по проходу между ящиками, дивился разнообразию бутылок.

— А наверху у вас что?— спросил он.

— Наверху жилое помещение,— скучно ответил директор.— Тут все слышно, все разговоры. Недавно трубы меняли, вообще была дырка.

Следователь оборвал свист.

— Заделали?

— Вчера.

— Проводите нас в эту квартиру,— резко сказал он.

Директор начал наконец что-то понимать.

Они поднялись на несколько ступенек и позвонили в дверь.

— А мне можно?— спросил фокусник.

— Не можно, а нужно,— сказал следователь.— Вы понятой.

Им открыла старушка.

Следователь предъявил ей служебное удостоверение.

— Из милиции. Милости прошу,— приветливо улыбнулась она.

— Дети в доме есть?

— А как же, двое... Котя!

Два белоголовых мальчика вышли в прихожую. Они смотрели настороженно, исподлобья.

— А ну, братцы, рассказывайте, зачем вам понадобилось вино?— быстро спросил следователь.

Мальчишки, словно только этого и ждали, заревели в две глотки.

— Тихо. Принесите-ка ваше лассо, которым вы доставали бутылки.

Мальчики, не переставая реветь, скрылись в комнате и тут же принесли длинную веревку с петелькой на конце.

— Где дырка была? Бросьте реветь,— сказал следователь.

Мальчишки, разом смолкнув, повели их на кухню и показали новую струганую половицу. Таращась жарким глазом на половицу, директор что-то воскликнул на своем языке.

— Теперь объясните нам, почему вы этим делом занимались по субботам?

— В субботу все телевизор смотрят,— объяснил Котя.

Только тут опомнилась бабушка.

— Что же это? Это что же такое?

— Раньше, бабка, надо было ахать,— сорвался следователь.— Зачем вам понадобилось вино, продавали, что ли?

— А мы бутылки в школу сдавали.

— Что вы с вином делали, бандиты?— вскричал директор.

— Вино мы на пустырь выливали,— сказал второй мальчик.

— Что?— вскричал директор и опять что-то проговорил на своем языке.

— Спокойно,— сказал следователь.— Тут мы все проглядели.

— Потрясающе!— воскликнул фокусник.— Нет, как вы сообразили? Феноменально!

Он вынул у каждого из присутствующих по цветку, собрал букетик и преподнес его следователю.

...Фокусник и Елена Ивановна опять сидели за столом в кругу ее знакомых. Но на этот раз все было иначе. Все смотрели на фокусника. Он же рассказывал и рассказывал, исторгая из себя поочередно звуки струнных и духовых инструментов, время от времени он ошеломлял всех цирковым барабанным тушем и уда-

рял в блистающие тарелки — и тогда все смеялись, и веселее всех хохотала Елена Ивановна.

...На улице она сказала:

— На свадьбу пригласи всех своих друзей, кого только можно. Я хочу, чтобы было весело.

Фокусник хотел что-то возразить или оговорить, но Елена Ивановна перебила его.

— Уговаривай, как хочешь, но чтобы были все. Понял?

Фокусник опять хотел возразить, но она сказала жестко:

— Иначе я не согласна.

12

Фокусник позвонил в дверь. Ему открыл человек с глазами остряка. Он смотрел на фокусника, стараясь сообразить, что тому нужно: отношения между ними были прохладные. Однако фокусник ничего не говорил, а только улыбался, как будто пришел просто в гости.

— Давай заходи,— сказал наконец хозяин. Дома он был скучным и сонным.

— Как жизнь?— спросил фокусник.

— Ничего,— промямлил хозяин.

— «Вы забывали, как живете, и отвечали — ничего»,— процитировал гость.

— Что?— не понял хозяин.

— Это стихи.

— А...

— Шел мимо, решил зайти,— сказал фокусник.

— А...

— Как-то мало мы общаемся.

— Да, с этим плохо.

— Все некогда...

— Все некогда.

— Где думаешь отпуск проводить?

— Не знаю, как жена. А ты?

— Не знаю, пока еще не думал. Хочется поездить по старинным городам: Переяславль, Суздаль...

— А я, может, в Финляндию поеду.

— В Финляндию — это неплохо, Финляндия — это интересно.

— Говорят, тут была как-то финская делегация,— тонко улыбнулся хозяин,— кто-то из них спрашивает нашего переводчика: «Какой у вас в городе процент смертности?» Тот, не задумываясь, отвечает: «У нас смертности нет!»

Фокусник засмеялся, да так радостно, что и хозяин засмеялся.

— Нет, как... смертности нет?— проговорил фокусник и закатился еще громче.

Захохотал громче и хозяин. У него поднялось настроение, и он спросил:

— Ты проходил мимо наших ворот, не видел там табличку: «Дворник этого дома борется за звание бригады коммунистического труда»?

— Нет, не видел.

— Наверно, сняли.

— Нет, как?— спохватился фокусник.— Дворник за звание бригады? .. Ха-ха!

— Ха-ха-ха!

— Ха-ха-ха-ха-ха!

Хозяин совсем развеселился.

— Постой, это, знаешь, что мне напоминает?— еще смеясь, сказал он.— Один конферансье объявил: маленький квартет в составе трех человек исполнит дуэт...

— Ха-ха!..

— Дуэт «Выхожу один я на дорогу!»

— Ха-ха-ха!

— Ха-ха-ха-ха-ха!

— Вообще, это был тот тип. Помню его остроты, я тебе не рассказывал? Торт «Отелло» — днем вы его едите, а ночью он вас душит.

— Да брось ты!

— Это с эстрады!..

— Ха-ха-ха-ха-ха!

— Или вот еще, что я слышал своими ушами: чем больше градусов содержит угол, тем он тупее, видите, от градусов даже углы тупеют!

Фокусник запрокинулся от хохота и чуть не свалился со стула.

— Не упади. Но главное — что это нравится публике!

Фокусник поднялся со стула и, стеная от смеха, повалился на диван.

— Все улучшаем работу,— согнулся над ним сатирик,— иногда в ответ хочется спеть: «Не улучшай, мой друг, не улучшай!»

Они смеялись и вытирали слезы. Потом фокусник посмотрел на часы и сказал:

— Чуть не забыл, приглашаю тебя на свадьбу. Будешь негодяй, если не придешь. Завтра в девять часов, не позже, вот я тебе оставляю адрес.

...Он позвонил в другую дверь. Ему открыла Саша Макарова, исполнительница русских песен. Ее тоже удивил приход фокусника, но он не торопился объяснять, в чем дело, и она провела его в комнату.

— Как дела?— спросил фокусник.

— Неважно.

— Что такое?— нахмурился фокусник.

— Так...

— Поссорились с Димой?

— Да.

— Надолго?

— Навсегда. Я прогнала его, уже три недели, разве вы не знаете?

— Да ты что, с ума сошла?

— Нет, это вопрос уже решенный.

— А что случилось?

— Ничего не случилось, просто он сделал по отношению ко мне глупость. Это именно была не подлость, а глупость. Я считаю так. Что говорит он — неизвестно, наверно, и он что-нибудь по этому поводу думает... Он ужасно безвольный человек, страшно не уверен в себе, то и дело поддается влияниям, я не успеваю разобраться, кто на него в эту минуту влияет. А без меня он пропадет, и он это знает, и вот...

Она развела руками.

— Он не уверен в себе? Он? Да ты что!— оторопел фокусник.

Но девушка только махнула рукой, не считая нужным спорить.

— Наоборот, твой Дима — волевой парень, даже слишком самоуверенный. Причем он действительно без тебя пропадет, только наоборот, из-за своей надменности и самодовольства.

— Как глупо вы все говорите. Так ошибаться в человеке, даже смешно.

— А я тебе советую, теперь со стороны приглядись к нему получше.

— Ладно, переменим тему.

— С удовольствием. Приходи ко мне завтра в гости, будет что-то вроде свадьбы.

— Поздравляю вас. Но я не смогу, наверно.

— Тебе надо отвлечься. Я бы на твоем месте напился вдребезги, сразу станет легче. Один раз это необходимо.

— Я бы рада, но я не пьянею.

— Это плохо.

— Так что видите...

Ей хотелось остаться одной и продолжать свои мучения без свидетелей. Фокусник понимал это. Тогда он сказал откровенно:

— Саша, ради меня, приходи, мне это важно. Елена Ивановна просила, чтобы были все. Если никто не придет, мне будет худо. Поэтому я тебя прошу!..

...Фокусник позвонил в дверь. Ему открыл жонглер.

Главная особенность его конституции была в ширине плеч. Он любил посмотреть на одно плечо и на другое и лишь потом, удовлетворенный тем, что они простираются так далеко, холодно и рассеянно смотрел на окружающих.

Комната, в которую он привел фокусника, была не прибрана, очевидно, он не приводил ее в порядок с тех пор, как ушел от жены к родителям.

— Как дела, Дима?

— Садись, я покажу тебе гениальный трюк.

Он собрал рассыпанные по полу жонглерские шарики и стал подбрасывать, ловя то внизу, то наверху, то справа, то слева.

— Помнишь, как я раньше делал? Теперь я это усложнил.

— Потряса...— фокусник не успел закончить, потому что один шарик упал на пол.

— То идет, то нет,— сказал Дима и стал жонглировать снова.— Я считаю, что это предел техники.

— Потрясающе!— быстро откликнулся фокусник.

— Я понял — все ерунда по сравнению с шариками.

— Слушай, ты здорово растешь!

Дима был доволен.

— Все, что я делаю,— сказал он,— я делаю гениально.

Он принялся перекидывать руками и ногой три теннисных ракетки.

— Ты говори давай, я могу разговаривать.

— Как думаешь отпуск проводить?— спросил фокусник.

— А, все планы полетели,— сказал Дима.— Ты ведь знаешь?

— Знаю.

Жонглер, не торопясь, сложил шарики и ракетки, засунул руки в карманы и прошелся по комнате.

— Ну. Что ты об этом думаешь?

— Я думаю, что ты дурак, ты за нее должен держаться руками и ногами.

— Вот этого не будет.

— Тебе видней.

— И знаешь почему? Я тебе объясню. В жизни каждый человек стремится подчинить себе другого, это закон. Я не из тех, кто склонен подчиняться. Может быть, я слишком честолюбив, не знаю.

Он посмотрел на гостя с дьявольской усмешкой в глазах.

— Саша — прелестный человек, но в этом смысле и она не исключение. Знаешь, чем она меня держала? Она меня пугала, что разочаруется во мне. Можно жить все время под такой угрозой? Я не могу.

Он оглядел свои плечи и стал ждать возражений. Однако фокуснику он стал так неприятен, что он не хотел ни возражать, ни соглашаться, и только довольно вяло сказал:

— Хочешь, приходи ко мне завтра, посидим. Саша будет.

— Мимо,— сказал Дима.

— Можешь с ней не общаться. Елена Ивановна очень хотела, чтобы ты пришел, ты ей сильно понравился тогда. Она говорит, что ты очень талантливый человек.

— Да брось ты,— отмахнулся Дима, но весь засветился изнутри.

— Серьезно.

— Уговорил.

— Вот я тебе оставляю адрес.

Фокусник поднялся и вручил ему бумажку, но Дима все не выпускал его.

— А что она говорила? Что именно ей понравилось, какой номер?

— Да все ей понравилось, все,— фокусник уже злился.— Пока.

Он вышел на лестничную площадку, но не стал спускаться, а задумался. Ему было не по себе. Он уже жалел, что пригласил Диму. Зря так уговаривал. А что теперь делать? Ну, можно сказать, что, правда, ему лучше не приходить, зачем травмировать Сашу. Он снова позвонил в дверь.

— А знаешь,— сказал он, когда Дима открыл,— я подумал, может, и правда, тебе не стоит приходить? Зачем тебе травмировать Сашу? Тем более, она просила, чтобы тебя не было.

И вот тогда-то фокусник увидел другого Диму. Сейчас он был точно таким, каким его описала Саша. Да и что здесь удивительного, кто знает нас лучше, чем любящая женщина?

— Знаешь, я тоже об этом подумал,— сказал Дима.— Тут действительно надо сообразить.

Он снова повел фокусника в комнату и сел напротив. Теперь он смотрел потерянно, и плечи были не так широки, он словно ждал, что ему посоветуют и объяснят.

— Честно говоря, я жутко переживаю эту историю,— сказал он.— И если разобраться, чего она от меня хочет? Только одного: чтобы я не поддавался разным влияниям. Надо сознаться, она феноменально разбирается в людях, сразу видит, кто чего стоит. А я — нет. Я, бывает, увлекаюсь, тут она права... И главное — это все совпало, у меня сейчас не ладится с работой, бьюсь, бьюсь, черт его

знает! Вот этот трюк, то идет, то не идет. Не могу же я показывать его в таком виде. Чего-то, видимо, у меня не хватает... Вот Кис — у него все время импровизация идет, то перехваты, то по два шарика сразу. Он на десять голов выше всех. Я кое-что делаю, но он это делает легко, а я — смотри...

Он снова начал номер с шариками и стал делать его довольно красиво, пока один шарик снова не упал.

— Видишь?

— А что, неплохо,— искренне сказал фокусник.

— Правда?— заволновался жонглер.— Нет, ты это что, серьезно?

— Абсолютно. И знаешь, что я решил? С другой стороны, тебе стоит прийти. Потому что она насчет тебя как-то неопределенно сказала. Она так сказала: «Хорошо бы его не было. Хотя...»— и так пожала плечами.

...Фокусник позвонил в дверь. Ему открыла жена Рассомахина.

«Как ошибочно мнение, что сорок лет для женщины — уже много,— подумал он.— Именно в эти годы самая заурядная внешность женщины может неожиданно стать привлекательной, если тому отвечает характер».

— Здравствуйте. Степан Николаевич дома?— спросил он.

— Его нет дома, но есть его жена. Это я.

— Тогда у меня к вам просьба. Я Виктор Васильевич Кукушкин, работаю с вашим мужем.— Фокуснику было много легче говорить с женой Рассомахина, чем с ним самим.— Я хотел пригласить вас и вашего мужа в гости. Не то чтобы свадьба, это мне не по возрасту, но как бы вроде того.

— Поздравляю вас. Благодарю за приглашение. Но прийти, к сожалению, мы не сможем.

— Почему!

— У меня дежурство в больнице, Степан Николаевич тоже будет занят. Скажу откровенно, я не люблю, когда он куда-то ходит. Степан Николаевич очень хороший человек, он любит делать людям добро, но у него есть одна слабость: ему очень приятно, когда это ценят. Поэтому я не люблю, когда его приглашают. Ничего плохого я не хочу сказать, но почему-то с тех пор, как он стал начальником, его приглашают чаще.

— Я его никогда никуда не приглашал,— сухо сказал фокусник.— Это свадьба. У меня это происходит второй раз в жизни.

— Ой, я обидела вас! Простите меня ради бога!— чувствуя себя виноватой, воскликнула Рассомахина и схватила его за руки.— Тогда, конечно, это совсем другое дело, я скажу ему, он обязательно придет!

— Я бы не стал просить, но видите ли...

— Не надо объяснять!

— Моя жена, то есть будущая жена, попросила меня. Для нее это почему-то имеет значение.

— Все ясно. Мне даже стыдно, что я не поняла этого сразу. Я очень рада, что с вами познакомилась!

— И я рад. Я очень рад. Не думал, что у Степана Николаевича такая жена. Жалко, что вы не можете прийти. Честно говоря, я больше хочу, чтобы вы пришли, чем он...

13

Жильцы дома номер 5 по Васильевской улице до сих пор вспоминают тот вечер, когда была свадьба «у артистов». Теперь уже трудно сказать, что там происходило на самом деле, потому что из разных окон было видно разное: что-то преувеличила фантазия, что-то размыло время.

Говорят, что гости, пользуясь теплой погодой, переселились из комнаты во двор.

Говорят, что жонглер прямо во дворе жонглировал столовыми ножами.

Говорят, что девушка-каучук свивалась в колесо и стояла на локтях.

Говорят, что два (говорят — и три) акробата делали кульбиты поперек всего двора.

Говорят даже, что присутствовал укротитель змей, но это неверно, просто клоун показывал комический номер с поддельной змеей в корзине.

Говорят, что девица с русой косой пела песню специально про жениха, который работает фокусником. Это уж достоверно, потому что жильцы успели записать два куплета:

Он сделал мрачное лицо,
Потом платком накрыл яйцо,
Потом смахнул платок — опле!—
И вот цыпленок на столе.

Потом с ладони бил фонтан,
Потом он воду лил в карман,
Потом в кармане у него
Не оказалось ничего...

Но говорят, что лучше всех присутствовавших женщин была сама невеста, хотя имелись там и помоложе и понарядней. Она жила в этом доме недавно, преподавала английский язык в институте, а муж у нее два года назад умер от инфаркта.

Однако, что произошло в этот вечер с действующими лицами сценария — этого не знают жители дома, только автор.

Молодожены тихо сидели за дощатым столиком, где обычно играли в домино, и, рассеянно внимая веселью, говорили вот о чем:

— Вот сейчас ты мне нравишься. Ты будешь таким всегда?

— Да.

— Какие у тебя друзья, как они умеют веселиться! Ты рад, что у тебя такие друзья?

— Да.

— На первых порах будет туго с деньгами. Я не жадная, но мы все-таки потратились. Ты уж не ходи больше к своим студентам, благотворительность им ни к чему. Поверь, они и без тебя проживут.

— Да.

И она поцеловала его, и все мужчины, которые это видели, еще раз удивились, как ему повезло. А его приятель Миша Тиунов, который со своей смущенной улыбкой стоял рядом, решил даже отойти, чтобы их не стеснять. Но фокусник не отпустил его.

— Лена, ты его люби, это друг.

— И последователь,— смущенно улыбаясь, добавил Миша.— Как говорится, не важно, есть ли у тебя исследователи, а важно, есть ли у тебя последователи.

— Жалко, что опаздывает дочь, у нее смена до десяти,— сказал фокусник.— Она все время беспокоится, что отца мало уважают. А я никак не могу изловчиться и предстать перед нею в достойном виде. Надеюсь, сегодня наконец получится.

— А вот твой начальник,— встала Елена Ивановна.— У вас какие-то конфликты? Степан Николаевич, идите сюда! Смотрите, как весело. Иметь таких подчиненных — это, наверно, одно удовольствие.

— Орлы,— оглядев гостей, согласился Рассомахин.

— Идемте в комнату, мы должны выпить втроем,— пригласила Елена Ивановна.

Рассомахин развел руками.

Прямо со двора они вошли в комнату. Здесь было пусто и потише. Елена Ивановна достала бутылку.

— Специально зажала для вас.

Фокусник наполнил три рюмки.

— За дружбу,— со значением сказал Рассомахин.

Они выпили.

— А теперь я вас оставляю, мне надо к гостям, а вы посидите,— сказала Елена Ивановна.— Вам, наверно, есть о чем поговорить?

Фокуснику было не по себе: с одной стороны, надо было, наверно, извиниться за свое поведение тогда на улице, а с другой — Елена Ивановна так старалась, что вышло, будто они заискивают перед начальством. Но Рассомахин сам пришел ему на помощь.

— Я на тебя не злюсь. Я долго не могу злиться, мне скучно. Мир?

— Мир.

Они чокнулись.

— Кто может владеть такой женщиной, господь-бог? Теперь ясно, куда у тебя летели деньги, любовь требует трат. Сказал бы мне, что у тебя такая проблема, я бы тебя завалил работой. Вот я к тебе пришел в гости. Сейчас я тебе не начальник, ты мне не подчиненный, мы с тобой друзья. И я тебе по-дружески советую: если ты меня попросишь по-человечески, я для тебя все сделаю. Действительно, почему всюду — твой друг Тиунов, а ты где-то на задворках? Но если ты меня не уважаешь — то фига тебе.

— Пойдем отсюда,— сказал фокусник.

Он поднялся и пошел к двери, но Рассомахин схватил его за пиджак и повернул к себе.

— Подожди. Ты со мной говорить не хочешь? А напрасно. Садись. Что тебе нужно? Категория? Правильно, уже давно пора, будет категория. Дальше? Говори, что тебе еще от меня нужно.

— Да ничего мне от тебя не нужно,— уклонился фокусник.

— Не понимаешь, что я говорю? Или не хочешь понять?

Рассомахин немного обиделся. Но фокуснику стало невмоготу продолжать этот разговор, он решил поскорее закончить его.

— Видишь ли, я не люблю от кого-нибудь зависеть. Если человек посягает на мою независимость, я от него бегу куда глаза глядят.

— Человек зависит от общества, тут ничего не поделаешь.

— От общества — это другое дело. Общество дает мне возможность работать, получать за свой труд вознаграждение и положенное время отдыхать. Оно доверило

все это тебе, делает это, так сказать, твоими руками. Ты же на этом основании требуешь благодарности лично себе. Вот этого не будет.

Фокусник сказал это так вдумчиво, что Рассомахин решил, что он пьян.

— Ну ладно, ты сейчас выпил. Придешь ко мне — потолкуем.

Фокусник усмехнулся.

— Придешь, милый, придешь,— бледнея, заверил его Рассомахин.

— Не могу обещать. Вот я даже завяжу себе на память узелок: что мы вот так сидели, и я тебе сказал: улыбаться ради какой-нибудь выгоды я тебе не буду никогда. Я свободный и независимый человек. И что бы там ни случилось, мало ли — достану узелок и вспомню.

...Во дворе тем временем веселье упорядочилось, гости танцевали.

Елена Ивановна кружилась с Мишей Тиуновым, когда Рассомахин, обозленный, вышел во двор и направился к воротам.

— Степан Николаевич,— окликнула она,— куда вы?

Тот оглянулся, ничего не ответил, но заметил Мишу и позвал его.

— Миша, пошли-ка отсюда! К чертовой бабушке!

— Почему!— растерялась Елена Ивановна.— Что случилось?

Рассомахин и на это не ответил, а Миша смущенно улыбнулся ей.

— Простите, приходится вас покинуть.

И заторопился за ним.

Фокусник тоже показался во дворе. Стараясь не смотреть на Елену Ивановну, он как ни в чем не бывало подошел и стал с интересом наблюдать за теми, кто еще танцевал. Однако почти все уже смотрели на Рассомахина, который в сопровождении Миши уходил прочь.

— Что случилось?— бледнея, спросила Елена Ивановна.

— Не знаю,— соврал он.

— Догони их, извинись и верни обратно.

Она сильно расстроилась из-за этого происшествия, и фокусник, еще не зная, что предпринять, поплелся к воротам.

— Если ты действительно хочешь их догнать, то, пожалуйста, побыстрей.

Он пошел быстрей.

— Без них и не думай возвращаться!— острастки ради сказала она вслед.

В подворотне он различил парочку, это были свои, Дима и Саша. Дима что-то сказал и приветственно помахал ему рукой.

Он шел по улице, не выпуская из вида Рассомахина и Мишу. Но в то же время он боялся слишком приблизиться, чтобы они его не заметили. Когда он уставал или расстраивался, глаза у него становились растерянными, словно он что-то потерял или чего-то вдруг испугался.

Через дом он повстречался с дочерью. Она прыгнула на него, обхватила за шею и не отпускала.

— Ты меня встречаешь!

— Да, да. Но ты пока иди, а я сейчас вернусь.

— Куда ты?..— откинулась она.

— Ловлю гостей, убегают.

Она уронила руки.

— Ну что опять у тебя такое?!

— Ты иди, я сейчас. Вот я их догоню, и мы вернемся. Только ты не мешай, прошу тебя. Иди, ну говорю же я тебе!— разозлился он.

Дочь вздохнула и пошла дальше.

Рассомахин и Миша повернулись друг к другу и закурили. Фокусник тоже задержался. Он делал вялые кренделя по тротуару, пока те не двинулись дальше. Так он плелся вслед, то принимая решение догнать, то снова отставая.

На углу он остановился. Отсюда было видно, как Рассомахин и Миша постояли на автобусной остановке, сели в автобус и уехали.

14

Он проснулся у себя дома.

Дочь была уже одета. Она сидела за столом и грустно смотрела на него.

— Поцелуй отца,— сказал он.

Дочь подошла и поцеловала его в щеку.

— Кстати, я забыл, как ты относиться к отцу.

— Отец — это все,— привычно ответила дочь.— Папа, что ты наделал...

— Было ужасно, да?

— Вообще-то ужасно.

— А, после войны для меня жизнь — подарок. Значит, этой женщины нет: немножко меньше подарили, что делать...

— Почему ты не вернулся?

— Она сказала, чтобы я без них не возвращался.

— Не говори глупости. Ей и в голову не могло прийти, что ты поймешь все буквально. Дикое положение: ты вытворяешь бог знает что, и она же чувствует себя виноватой.

— И потом я знаю одно. Я такой и другим быть не могу. Даже ради Елены Ивановны, даже ради нее. Я знаю, что ей со мной будет трудно, плохо. Что мне делать?

— Ты должен ей сказать это сам.

— Да, я скажу.

— Причем сегодня же, не надо тянуть.

— Да, сегодня.

Позвонили в дверь. Дочь пошла открывать. Фокусник прислушался и узнал голос Елены Ивановны. Он стал поспешно одеваться, но Елена Ивановна уже входила в комнату. Пришлось остаться под одеялом.

— Здравствуй, милый!— она поцеловала его и поставила на стол сумку.— Осталось много закуски, будем доедать.

— Лена,— страдая, сказал фокусник.— Я перед тобой страшно виноват.

— Еще бы, убежал со свадьбы, опозорил перед коллективом.

— Мне надо с тобой поговорить.

— Говори,— серьезно сказала она.

— Я должен одеться.

...Их было трое за круглым столом: он, Елена Ивановна и дочь.

— Понимаешь, Лена, есть вещи, которые мне всегда были противны,— говорил он.— Я ни к кому не подлаживался ради благ жизни. Измениться я не могу.

— Хорошо,— сказала Елена Ивановна.

— И знаешь, прости меня, но в общежитие я ходить буду,— не теряя твердости духа, продолжал он.— Хотя, может, это и глупо.

— Хорошо.

— Но это программа минимум,— предупредил он на всякий случай.

— Хорошо,— сказала она.

А дочь молчала и гордилась своим отцом.

15

Сначала он зашел в магазин, поставил чемодан, пошарил в карманах и сосчитал ресурсы. Оглядев прилавок, стал соображать, на что хватит. Хватило на апельсины. Он купил несколько штук и уложил в чемодан.

Однако в знакомом общежитии было пусто. Вахтерша не сидела у барьера. И барьера не было. И коридоры были пусты. У стен стояли сложенные железные кровати и заляпанные известью малярные козлы.

Фокусник стоял с чемоданом в пустом коридоре, когда вдалеке показалась девушка с рюкзаком.

Она издали закричала:

— Виктор Васильевич!

И побежала к нему, начав говорить на ходу, потому что очень спешила.

— Мне необходимо с вами поговорить, куда вы делись? Я вам писала на филармонию, а вы, оказывается, не от филармонии. Я на практику, наши уже все уехали. Виктор Васильевич, после свадьбы все было хорошо, но потом вступили в силу его родители. Он ничего, он по-прежнему, но он с ними считается. А впрочем, это все гораздо сложнее. Я должна рассказать вам все подробно, сейчас некогда. Я вам напишу на Главный почтамт до востребования, можно?

Она обняла его свободной рукой и побежала.

— Постой!— крикнул фокусник и, колотя себя по ноге чемоданом, побежал вслед за ней.

— Не могу!..

Он вышел на улицу.

В небе, каждое на своем месте, стояли облака. Скромно блистали березы в рощице. К лету сюда была завезена огромная куча песка. В ней, как вставленные, торчали дети. На садовых скамейках сидели внимательные старухи, воспитательницы из окрестных детских садов, отцы с книгами, матери с вязаньем.

Фокусник тоже присел на скамейку, подставил голову солнцу и, закрыв глаза, стал слушать слабые птичьи голоса детей.

— Петя, отойди, не трогай дядин чемодан.

Это мать сделала воспитательное замечание мальчику. Он пытался обхватить чемодан руками в надежде ощутить его своей собственностью.

Фокусник открыл чемодан и дал ребенку апельсин.

— Зачем же это, не надо. Петя, отдай дяде апельсин. Он тебе дал подержать, ты подержал и довольно.

— Ничего, пускай кушает,— сказал фокусник.

— Он не должен привыкать,— возразила мать.

Но ребенок держал апельсин крепко и не зря: роняя на ходу ведерко и лопатку,

к нему быстро шла девочка, ровесница. Она тоже схватилась за апельсин и стала тянуть к себе.

— Петя, не жадничай,— сказала мать.— Ты подержал, теперь дай девочке подержать.

— Ничего, ничего,— проговорил фокусник и встал.— Сейчас, одну минутку.

Он взял свой чемодан, отошел в сторону и поставил у дерева складной иллюзионный столик.

— Загадочный индус!— громко объявил он.— Известный египетский маг Нон Саиб!

Взрослые посмотрели на него с удивлением, дети с интересом.

Он произнес что-то по-индусски, показал всем крупное желтое зерно и бросил его на столик. Из него тут же выбился апельсиновый куст. На ветвях закачались оранжевые плоды.

Тогда фокусник что-то сказал по-египетски, сорвал апельсин и вручил его девочке. Затем он стал срывать другие апельсины и раздавать их другим детям.

Зрители от удивления засмеялись. Женщины, однако, испугались, что дети попортят и надкусят апельсины, и стали отбирать и возвращать фокуснику. Но тот отказался, объяснив жестом, что, мол, пусть едят.

Это всем понравилось, и ему захлопали.

(Он проделал все это под открытым небом на земле, которая закруглялась к горизонту, доказывая тем самым, что она — шар.)

Затем он взял у молодой женщины косынку, показал ее с одной стороны и с другой стороны — это была обыкновенная косынка...

Обложка С. Б. Телингатера
Художественный редактор Л. И. Гориловская
Технический редактор Р. М. Гродская

Рукописи не возвращаются

Издание Союза работников кинематографии СССР
Адрес редакции: Москва Г-69, ул. Воровского, 33. Тел. К 5-43-87
А12714. Подписано к печати 21/X 1965 года. Формат бумаги $82\times108^{1}/_{16}$.
Печатных листов 9,0 (условных листов 14,67). Тираж 28 950 экз. Заказ 604

Московская типография № 2 Главполиграфпрома
Государственного комитета Совета Министров СССР по печати
Москва, проспект Мира, д. 105.

Цена 1 руб.





Джульетта Мазина исполняет главную роль в новом фильме Федерико Феллини «ДЖУЛЬЕТТА И ДУХИ»



ISKUSSTVO KINO

CINEMA ART

IN THIS ISSUE